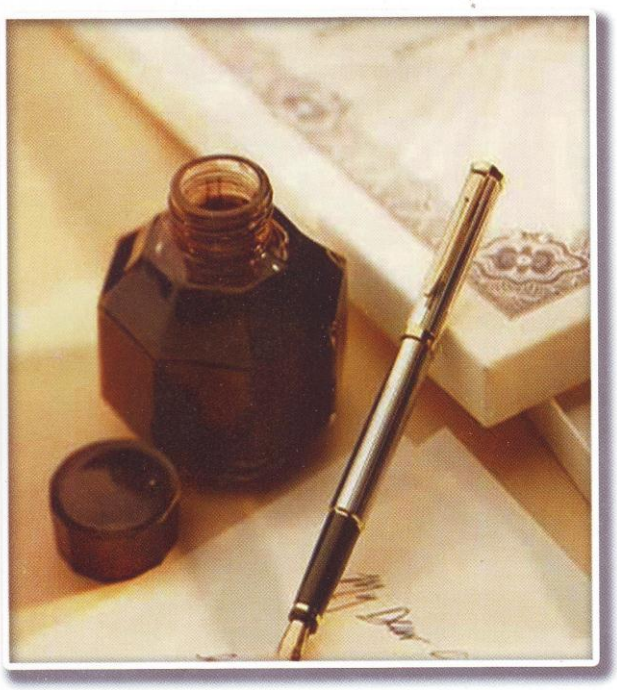
2013
بغداد
عاصمة الثقافة العربية

نقد
212

سرد ما بعد الحداثة



عباس عبد جاسم



سرد مابعد الحداثة

عباس عبد جاسم

الطبعة الثانية-بغداد-٢٠١٣
من اصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية ٢٠١٣

عنوان الكتاب/ سرد مابعد الحداثة
المؤلف/عباس عبد جاسم

الطبعة الأولى- بغداد- ٢٠١٣

الطباعة الالكترونية والتصحيح والاخراج الفني: دار الشؤون الثقافية العامة



العنوان :
وزارة الثقافة- العراق – بغداد – شارع حيفا- هاتف ٥٣٧٣٣٠٧
البريد الالكتروني baghdad 2013 @mocul. gov. iq

All rights reserved . No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in of the publisher .
جميع الحقوق محفوظة : لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي سابق من الناشر .

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٢٠٦ لسنة ٢٠١٣

تقديم

منذ منتصف الثمانينيات، أخذت هذه المقاربات تتلقّف شفرات التغيير في القص والسرد من حيث الماهية والوظيفة والمفهوم ، فظهرت أنساق قصصية وسردية مغايرة ، اتجهت نحو كسر الانماط السائدة بقوة الاختلاف معها بطرائق مابعد الحداثة ، وذلك بزعزعة الواقع بالتخييل ، وتنشئة بنى إفتراضية موازية للبنى الواقعية بصيغ متعددة من الازاحة والبدل ، ومن هذه الطرائق :

– **الإنتصاص** : أي بما يجعل القصة أو الرواية بنية إطارية للنص .

– **الميتاسرد** : أي السرد الذي يتضمّن سرداً آخر .

– الكتابة النصوصية : أي الكتابة العابرة للاجناس الادبية .

لهذا اتخذت هذه المقاربات من(**قص مابعد الحداثة / سرد مابعد الحداثة**) الشاغل المركزي لها ، وخاصة أنها اجتهدت في تقديم فهومات موازية لهما ، ممّا مهدت بصيغ متدرّجة للميتا – سرديات الجديدة التي ضمها كتابنا " **ماوراء السرد / ماورء الرواية** " عام ٢٠٠٥ ، وكان ينبغي أن تصدر هذه المقاربات قبل هذا الكتاب ، وان كانت متمّمة له .

آمل أن تكون مقاربات هذا الكتاب فاتحة لاطروحات جديدة مستوعبة لتحوّلات الكتابة القصصية والروائية .

عباس عبد جاسم

بغداد في ١/ ٩ / ٢٠١١

مقاربات – ١

الإنتصاص القصصي

القص بوصفه بنية إطارية للنص(•)

- **مشهد من سياق**

منذ منتصف الثمانينيات، بدأنا نستشعر الصيغ السردية المغايرة لواقعية السرد في القصة العراقية، ولعل أول من توجّس خيفة من خلخلة قوانين السرد– القاص محمود عبد الوهاب إثر توجس الناقد فاضل ثامر من مخاطر إخراج القص من جنسه الادبي(١) ، غير ان القاص محمد خضير كان (مع قابلية تنافذ الاشكال) لأنه رأى بأن القصة (هي أقصر ما تكون، وأوضع ما تصير، خطوة واسعة في الرؤيا، طبقة سامقة في هرم الاجناس الأدبية، كما ان تحولاتها في الاشكال خاصية إنقطاعها واتصالها. الانقطاعات المستمرة، التواصلات المنقطعة، خاصيات البنى القصصية القصيرة)(٢) ، أما القاص الراحل محمود جنداري فقد إتخذ من (العمق التأريخي) مسرحاً لحركة نصوصه الجديدة، لأنه وجد في(**الاساليب الملحمية)** بغيته في (البناء والتقنية)(٣) ، واتبع جهاد مجيد إسلوب الايهام في السرد الحكائي، فخلط الواقعي بالتاريخي في (**واقعية إيهامية**) لتقديم (مادة موثقة ليست من نسيج المخيلة القصصية) .

هذا جزء من مشهد مقتطع من سياق قصصي عام، نتبين فيه نقاط الاختلاف والائتلاف بين الثوابت والمتغيرات السردية، غير ان المغايرة النصية– القصصية لواقعية السرد تسعى إلى تقديم خطاب جديد ناتج عن وعي جديد بامكانية إنشاء

تعالق جدالي بين فضائية النص وسردية القص/ بين جنس القص والاجناس الاخرى بصيغ قائمة على التداخل النصي- القصصي/ والتنافذ السردي- الاجناسي .

- **بنية السؤال/ أفق الجواب**

ومن منطلق: كيف هو نص؟ وكيف هو قصصي في آن واحد؟ سنبحث عن أفق الجواب قي بنية السؤال بصيغتين: توصيف النص/ تحديد طبيعة القص وفق خاصية [الفهم] بوصفه من خواص التأويل (أن نفهم يعني أن نفهم شيئاً ما كجواب، فالنص من حيث هو جواب يتكشف إنطلاقاً من السؤال ، ذلك ان طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحاً)[٥] وان كان النص يتحول من خلال التأويل إلى إشكالية بصيغة المساءلة والاستنطاق فان (النص القصصي) تحديداً لا يمكن أن يتكلم وهو غير مكتف بذاته.

أنماط النص القصصي

أولاً- عصر المدن - لمحمود جنداري/ موسيقى صوفية - للطيفة الدليمي/ رؤيا البرج - صحيفة التساؤلات- الحكماء الثلاثة - أطياف الغسق- لمحمد خضير/ وبدرجة ثانية: مملكة الانعكاسات الضوئية- مملو- لجليل القيسي/ الدرة- لمحمد حياوي/ : نصوص أم قصص أم نصوص قصصية تنطوي على بنى معرفية؟

رغم اننا لا نسعى إلى تفسير أية بنية نصية يقوم عليها الهيكل الفني، الا أننا نشدد على امكانية التأويل الذي يعني (السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص، أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرق عليه)[٦] اذن ينبغي عدم أختزال المسافة بين النص والقارئ، ليس لأننا نسعى إلى توسيع هذه المسافة وإحلال التوتر محل التآلف بينهما، بل نبتغي توصيف النص لفهم طبيعته القصصية.

في (عصر المدن)[٧] فجوات/ شواغر/ فراغات/ انقطاعات/ إنتقالات/ فضاءات/ إشارات/ شفرات/ تضمينات/ من جهة، وعناصر مثيولوجية/ تاريخية/ واقعية من

جهة ثانية، أي تتداخل البنى الواقعية بالبنى الملحمية، ويترتب على هذا النوع من التداخل: توثيق الزمن التخييلي بالخطاب التاريخي، مما يؤدي إلى جعل الحدث السردي ينمو ويتشكل بصيغ مرنة: زمن حقيقي/ زمن تاريخي/ زمن سردي/ وما تنتجه هذه الصيغ هو تلك المسافة المتوترة بفجوات فضائية سردية بحاجة إلى قارئ نموذجي يملؤها بالمعاني الدلالية والاحتمالية.

اذن في (عصر المدن) تداخل نصي بين [النص والقصة] وتنافذ سردي- إجناسي بين [الواقع والملحمة] وفي اطار هذا التداخل تدخل ملحمة كلكامش مع الواقع، والزمن مع الواقعة، والدور مع الشخصية، وكذلك الاطوار البشرية مع الالهية عبر خطابات متداخلة وفق تناص قصصي معرفي. وهنا يستعين القص بدينامية النص لإحتواء ما لا يمكن أن تحتويه بنية القص المألوفة، وبالاخص إحتواء سيولة الازمنة/ كثافة الوقائع/ ضخامة المدونات/ بخلط الترتيب الزماني والمكاني لها/ خلط الادوار بالشخصيات/ خلط الاطوار البشرية بالالهية/ وفق نسيج تعبيري متعدد الدلالات.

ثانياً- آخر الزمان.. أول الزمان - إخوة يوسف- رؤيا ابراهيم- المشكينو- لأحمد خلف/ أوراق الميموزا- أوان العقرب- لغازي العبادي/ وخاصة- دومة الجندل- لجهاد مجيد: أهي قصص تندرج ضمن معايير واقعية السرد من حيث الزمان كبعد آلي، والمكان كبعد جغرافي والشخصية كبعد شخصاني، والحدث كبعد واقعي أم نصوص قصصية تخترق واقعية السرد بتحطيم التطابق الحرفي بين السرد والواقعية ؟

نشدّد ثانية: على ان فهم السؤال يقود إلى أفق الجواب، فالجواب يتحدد هنا في ان علاقة الصيغ السردية بالاجناس الادبية – علاقة معقدة (فالاجناس تخترق الصيغ/ كما تخترق الاثار الادبية الاجناس)[٨] اذن العلاقة بين النص وبنية القص في هذه النصوص: علاقة معقدة فعلاً بالتداخل النصي- القصصي/ والسردي الاجناسي،

ورغم ان النمط الثاني يلتقي مع النمط الاول في فضاء تداولي واحد، الا انه يفترق عنه بتخليق ثيم غيابية تظهر وتختفي بجدلية الاحالة إلى الدلالة أو الايحاء بها، فالمخيلة في النمط الثاني: أداة معرفة للواقع أو شكل معرفي للواقع ، غير ان الواقع يتزحزح فيها تدريجياً بدخول عناصر: حكائية/ تراثية/ سيرية / تاريخية/ تتعالق مع وقائع وأزمنة وامكنة حقيقية ووهمية ذات طبيعة فضائية دلالية احتمالية لأن هذا التعالق قائم على نفي متبادل بين ما هو واقعيٌ وما هو تخييليٌ، وما ينتجه هذا النفي أن بنية القص تتحرك في فضاء مفتوح على اكبر مساحة ممكنة من المدلولات.

(دومة الجندل)[٩] قصص أم نصوص أم شكل وسيط بين القصة والرواية ؟

في (دومة الجندل): أخبار/ تحقيقات/ معلومات/ مراجع/ روايات متواترة وغير متواترة/ أشعار/ وثائق/ وقائع/ مدونات/ كتابات قديمة/ أي يتداخل فيها الواقعي بالتخييلي/ التاريخي بالايهامي، وما ينتجه هذا النوع من التداخل هو زعزعة تعقل النص الواقعي بالايهامي. هنا يتخلخل زمن الخطاب الأحادي البعد بزمن التخيل المتعدد الأبعاد، ويرتبط السابق باللاحق من الاحداث وفق لعبة سردية قائمة على منظومة إخبارية يتقاطع فيها السرد المتتابع للشخصيات بالسرد المتناوب بين الشخصيات، حتى تتداخل الأدوار بالشخصيات في سرد بانورامي، ورغم خاصية الشكل الوسيط (دومة الجندل) بوصفه سرداً متداخلاً بين القصة والرواية، فان الخاصية الجمالية الاكثر أهمية منها تكمن في كيفية تهشيم مرآوية السرد باقامة تعارض بين الزمن السردي والزمن المحكي باستعمال (**سلطة التخيّل**) لانتاج بنية تحول من الواقع إلى الايهام، لأن الخيال بالنسبة الى سارد (دومة الجندل) يبدو وكأنه ذاكرة ضمنية له لتوفير(البعد ووجهة النظر) في آن واحد كمسافات جمالية بين الواقع والخرافة/ الحقيقة والوهم.

ولكن ما يجعل النمط الأول قرين النمط الثاني هو وحدة الفضاء التداولي بينهما من حيث التداخل النصي- القصصي/ والسردي- الفضائي/ غير ان الفرق بينهما هو ان الأول قائم على بناء واقعي _ ملحمي/ وفق منظور يتحرك فيه الزمن بخطين متقاطعين: إسطوري- دوراني/ والثاني قائم على بناء واقعي- تخييلي/ وفق منظور يتحرك فيه الزمن بخطين متقاطعين: تعاقبي تناوبي.

النص القصصي/ مواضعة إجناسية

بعد توصيف نصية النص/ ومن ثم طبيعة سردية القص في هذين النمطين، تحل ثانية المساءلة المرادفة للتأويل في البحث عن أفق الجواب لبنية السؤال:

- في أية مواضعة إجناسية يتموضع فيها (النص القصصي) ؟

لا يمكن ان نفترض مواضعة إجناسية للنص القصصي دون ان نتحقق من أولويته النصية كنص فضائي، ومآل قصصيته كجنس أدبي.

النص كائن هجين/ منفلت/ متمرد على أي تجنيس أدبي، لانه: ملتقى نصوص/ تقاطع نصوص/ مفترق نصوص/ جدلية تذكر أو جيولوجيا كتابات بمفهوم رولان بارت[١٠] / نسق من الدلالات/ نسق من الاشارات/ نسق من القيم/ فضاء مفتوح كنص (بصرياثا)[١١] لانه قائم على تنافذ إجناسي في بنية نصية مفتوحة على (صورة مدينة) لمحمد خضير.

ولكن باستعارة القص لدينامية النص المفتوح من جهة، أو استعارة القص لخطابية المعرفة من جهة ثانية – تتخلق إمكانات (سردية – فضائية) بالتداخل النصي و(قصصية – معرفية) بالتناص الفني، وهي إمكانات جديدة ومضافة لبنيتي التعبير والدلالة بصيغ متعددة .

اذن من (الخواص الاساسية لاستراتيجية النص القصصي): التداخل بين النص والقص/ التناص بين القصة والمعرفة/ التنافذ بين السرد كصيغة والاجناس كأشكال

أو انواع/ وما ينتج عن (التداخل/ التناص/ التنافذ) هو نص قصصي ينزع إلى : التفجير/ التشظي/ التعدد/ في اللغة/ الرؤيا/ المعنى/ الدلالة/ الرسالة/ هذه التعددية التعبيرية الدلالية تتيح للنص المتشكل قصصياً: إمكانية تحريك أو تفكيك الحدود السردية/ زحزحة وظائف اللغة وشواهد النحو/ خضخضة الثوابت المعيارية للزمان والمكان والشخصية والحدث.

- **جدلية الإحالة أو الايحاء بها**

وإذ يحيل النص القصصي إلى شئ آخر: كإشارة/ كعلامة/ كواقعة/ كمدونة/ كشاهدة/ كمروية/ كشفرة/ كدلالة/ انما يحيل في الواقع إلى تعدد/ تبدل/ تغيّر/ تنوّع/ عبر مستويات/ طبقات/ أبنية : ذاتية ، وضعية ، كونية.

ومثلما ينسج النص جدله الخارجي في بنيته الفضائية، ينسج القص جدله الداخلي في بنيته السردية بالتداخل النصي، ومثلما ينسج الفني منظوره التعبيري في بنيته السطحية، ينسج المعرفي منظوره الدلالي في بنيته العميقة بالتناص القصصي، وبهذه الثنائية الجدالية تتنافذ الاشكال والاجناس (الفنية – المعرفية).

اذن يتخذ القص (من مقولة النص– بنية إطارية وسردية عامة في الغالب)[١٢] باطلاق السرد في فضاء مفتوح من جهة، ويتخذ القص من المعرفي بنية خطابية تناصية من جهة ثانية، ويمكن الاستدلال على هذه الثنائية المركبة من التعالق الجدالي (النصي – القصصي/ والسردي– الاجناسي) وفق جدلية الاحالة أو الايحاء بها في النصوص القصصية .

نخلص الى ان الإنتصاص القصصي نتاج تداخل نصي بين سردية القص وفضائية النص، ونتاج تنافذ إجناسي بين إجناسية القصة والاجناس النصوصية الاخرى، ونتاج تناص معرفي بين القصة والخطابات الحكائية والميثولوجية والتاريخية، وبهذا المعنى يمتلك النص القصصي هوية إجناسية أرقى من جنس القصة المندرجة ضمن

المعايير التقليدية، غير ان درجة إستقراره النسبي مرهونة بمدى إستقرار ثوابته الاسلوبية والشكلية في المستقبل كجنس أدبي جديد.

احـالات

• **ورقة مقدّمة الى ملتقى القصة العراقية المنعقد خلال التسعينات** . كما **نشرت في مجلة الاقلام/ العدد (٨-١٠) لسنة ١٩٩٦.**

(١) محمود عبد الوهاب/ مأزق البنى السردية المغايرة/ مجلة الاقلام/ ع(١،٢) ك٢- شباط/ ١٩٩٣/ ص٤١ ،٤٢.

(٢) محمد خضير/ من ليل المرفأ... إلى عرض البحر/ نفس المصدر/ ص٣٨.

(٣) محمود جنداري/ نقلات مهمة في الاساليب/ مجلة الاقلام/ نفس المصدر/ ص٣٩.

(٤) جهاد مجيد/ من الواقعية- التقليدية إلى الواقعية الايهامية/ مجلة الاقلام/ نفس المصدر/ ص١٩.

(٥) هانز روبرت جوس/ علم التأويل الأدبي/ حدوده ومهماته/ مجلة العرب والفكر العالمي/ عدد (٣) صيف ١٩٨٨/ ص٥٩.

(٦) بول ريكور/ النص والتأويل/ تر: منصف عبد الحق/ مجلة العرب والفكر العالمي/ نفس المصدر/ ص٥٠.

(٧) محمود جنداري/ عصر المدن/ مجموعة قصص/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد- ١٩٩٤.

(٨) جيرار جينيت/ مدخل لجامع النص/ تر: عبد الرحمن أيوب/ دار الشؤون الثقافية- آفاق عربية- بغداد/ دار تويقال للنشر- المغرب/ بدون تاريخ/ ص٨٠.

(٩) جهاد مجيد/ دومة الجندول/ مجلة الاقلام/ ع(١١،١٢) ت٢- ك١/ ١٩٨٨/ وكذلك النصوص القصصية اللاحقة لها: المراثي/ المطبق/ الكيسانية.../ الآخره.

(١٠) مارك انجينو/ مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد/ ضمن كتاب (أصول الخطاب النقدي الجديد) تر: أحمد الديني/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد- ١٩٨٧/ ط١/ ص١١٠،١٠٥.

(١١) محمد خضير/ بصرياثا/ صورة مدنية/ بغداد- ١٩٩٣.

(١٢) فاضل ثامر/ بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي/ مجلة الاديب المعاصر/ العدد (٤٤) صيف ١٩٩٢/ ص٦.

أدبية القص

ورقة بصيغة مقترح

لتداول فهومات جديدة في القصة•

تنطلق هذه الورقة من فرضية ضمنية قائمة على ان النص قد تجاوز المعايير المدرجة في كتابة القصة، فأنجز النص التعدّدي باستخدام القص بنية إطاريه للنص، لهذا يجب الاعتراف بوجود بنى قصصية جديدة تستدعي فهومات جديدة، منها:

أولاً – مفهوم الواقع

في ضوء الإشكالية الجديدة التي طرحتها الفيزياء الكوانطية – لم يعد الواقع(سواءً أكان مُعطى أم محصلة) – فرضية ميتا فيزيقية، بل أصبح واسطة تفكير ودليل عمل، وخاصة بعد أن تحوّلت الواقعية وتبدَّلت إلى واقعية رياضية، ثم انحلت الواقعية الرياضية إلى نوع من الواقعية الاحتمالية.

وان كان لابد من تغيير مفهوم (الواقع) في التداول النقدي، فماذا تقترح هذه الورقة مِن فهم بديل لتقويم القصة ؟

ان (الواقع) لم يعد معياراً مناسباً لتقويم القصة لأنه مفهوم مظلّل بأردية وتخاريم فضفاضة، وخاصة بعد أن فقد صلته بفاعلية القص المغاير له، لأن القص صار أداة اكتشاف وتخليق لبنية بديلة للواقع، وواسطة لمعرفة أحواله، ومع أن البنية

خاصية من خصائص الواقع، فان مفهوم البنية لا يرجع الى الواقع، ولكن النموذج الذي تبنيه لابد أن ينطلق من الواقع نفسهِ.

لهذا ينبغي تغيير ما يسمّى بـ(الصدق الفني) في تقويم القصة، ليس لأن القص ضرب من الكذب، بل لأن القص لم يعد يُعنى بالصورة المرآوية للواقع، وانما ينشغل باللامنظور من الواقع المنظور، بحيث إتخذ من: الممكن/ المحتمل/ المتخيّل/ اللامرئي – نظيراً للواقع ، وان كان محسوساً بدرجة حادة وصادمة للوعي السائد ، فالقص الاكثر واقعية يتشكل بطرق غير واقعية[٢] وخاصة بعد أن تحوّل الواقع من فرضية إلى بنية، ومن بنية إلى نسق من غير ما نهاية ولا مركز.

مثلاً (رؤيا البرج) للقاص محمد خضير : لماذا (رؤيا البرج) وليس (برجاً للرؤيا) ؟

في (رؤيا البرج) يتجه القص إلى مغادرة الواقع بعد الانغمار فيه، ثم يمارس نقده بصيغة الوعي بتاريخ (**برج بابل**) أو الكشف عن اللامنظور من الواقع المنظور من أسفل البرج لتشوّف حدوده الحافّة في دلالة وشكل البرج نفسه.

وبافتراض أكثر عمومية – لو كان برجاً للرؤيا – فالقص يفترض هنا وجود واقع مرئي منظور إليه من أعلى البرج دون الحاجة إلى تحديد المستويات المتدرِّجة في رؤيته من الداخل إلى الخارج.

ثانياً – **وجهة النظر**

لم تعد وجهة النظر الدّالة على بؤرة السرد أو دلالة الشكل أو نقطة المراقبة تمتلك القدرة على استيعاب حركية القص الجديد، ليس لأن وجهة النظر تقوم بحصر الرؤية في افق ضيّق، بل لأنها لم تعد تتسع لإحتواء مستويات حركية القص الجهوية.

وان كان لابد من تغيير مفهوم وجهة النظر في التداول النقدي، فماذا تقترح هذه الورقة من فهم بديل لتقويم القصة ؟

ان كتابة القص لم تعد تحتفي بوجهة النظر محدودة الامكانات في السرد، فقد إنتقلت وجهةُ النظر من الاهتمام بالشكل المعين بحد ذاته إلى الانشغال بـ (علاقات الشكل) أو كيفية توزيع علاقات هذا الشكل، حتى أصبح للشكل أهمية إستثنائية في تخصيص الرؤية[٣] وتحديد مستويات الحركة الناجمة عنها.

اذن يمكن قياس وجهة النظر المحدودة الحركة بوجهة النظر الجوّالة المفتوحة على مستويات متعدّدة من الحركة، لانها نتاج منظور متغير قابل للامتداد في الرؤية إلى أمام أو الارتداد بها إلى الوراء أو في تدوير حركية الرؤية بسياق دائري.

مثلاً (ما لم يقله الرواة) للقاصة لطيفة الدليمي، فاللامقول هنا شكل من اشكال التقويل، والتقويل شكل من اشكال التأويل، أي تأؤيل اللامقول أو المحظور بالذات كالسكوت والاسكات والمسكوت عنه.

ثالثاً – مركزية الفرد

لم تعد بؤرة القصة مركوزة في فرد واقعي، ليس لأن مركزية الفرد تفككّت أو تراجعت أمام تشظيات الذات، بل لان القص ينزع إلى كينونة جديدة .

وان كان لابد من تغيير مفهوم مركزية الفرد في التداول النقدي، فماذا تقترح هذه الورقة من فهم بديل لتقويم القصة ؟

ان كانت الأنا هي الوجه الآخر من الذات، فأن الذات مركز مدار شعرية الأنا، وما أنقسام الذات على نفسها سوى تعبير عن عالم منقسم على ذاته، حيث الأنا ضمير منكفئ على نفسه، والمخاطب ضمير منشق عنه، وتبعاً لتقطبات الأنا/ وانشطارات الذات – تتعرّض كينونة الأنا/ الذات إلى التشكيك والتساؤل والاستفهام بفعل عوامل التغيير الناجمة عن تأثير قانون اللحظة المركبة من الحرب والحصار في بلادنا من

جهة، وتحولات الكتابة الجديدة من : كتابة التشظي إلى الكتابة عبر النوعية إلى الكتابة العابرة للاجناس الادبية في العالم من جهة ثانية.

مثلاً (تراص الأنا) للقاص كاظم الاحمدي – أهي انعكاس وفعل لتقطبات الأنا أم رد فعل على تشظيات الذات؟

ان الأنا هنا – شكل مقلوب للذات، لانها ضمير منكفئ على نفسه، وما تراص الأنا سوى تشكيل مجازي كاذب لتشظيات الذات التي تعرّضت إلى التغيير والتشويه بعد ان أطاحت بالمكان كحاوٍ ومحتوى لكينونة هذه الأنا أو الذات.

رابعاً – مفهوم القصة

لقد تعرض مفهوم القصة إلى تغيير جذري في الماهية والوظيفة، فالقصة لم تعد تحتفظ بالنقاء الخالص، ليس لان السرد جنس غير مستقر، بل لان السرّد لا يُثمر قصاً ، ولكنه يخبرنا بالمعنى بوصفه أعلى إخبار سردي، وان كان السرد يفترض وجود قصة وراوٍ لهذه القصة، فان القصة قد تروى من تلقاء نفسها.

وان كان لابد من تغيير مفهوم القصة في التداول النقدي، فماذا تقترح هذه الورقة من فهم بديل لتقويم القصة ؟

بعد ان فقدت القصة قدرتها على عبور الاجناس الادبية أو في التمثيل النصي لها – ظهر قص جديد لايُقدّم لنا الراحة واليقين بدرجة معينة من الاستقرار النسبي بقدر ما يقوم باقلاق الوعي السائد.

مثلاً (رماد الاقاويل) للقاص فرج ياسين حيث التشكيك والتساؤل في مصداقية الراوي والمروي، والتشويه في الاقاويل، والتحريف في الحقائق؛ أي المفارقة في بناء الوهم وهدمه من جديد.

اذن ما ندعوه بـ(**ادبية القص**) في هذه الورقة هو: ان القصّ بنية إطارية للنص؛ أي نص بديل، نص مغاير، نص جديد يستدعي بالضرورة فهومات جديدة مستوعبة له وموازية لإطروحاته الجديدة.

- **احـالات**

• من بحوث ملتقى القصة العراقية الذي انعقد في مقر الاتحاد العام للادباء والكتاب العراقيين من ٢٦-٢٧ / نيسان / ٢٠٠٠ / بغداد

(١) سالم يفوت/ الواقع في التفكير العلمي المعاصر/ مطبعة النشر المغربية/ الدار البيضاء/ ص١٠٨-١٠٩-١١٧-٢٠٨.

(٢) رولان بارت/ هسهسة اللغة/ ت : د. منذر عياشي/ مركز الانماء الحضاري/ حلب/ ط١/ ١٩٩٩/ص٢١٧.

(٣) محمد برادة/ المتخيّل الاجتماعي السياسي في ثلاث روايات/ مؤتمر القاهرة للابداع الروائي/ فبراير/ ١٩٩٨.

الوصف والسرد

من تعديل المفهوم إلى تأويل القص

إستتبع تغيّر أشكال القص – تغيّر آليات الوصف والسرد، فقد تمثّل الوصف في الرواية الجديدة في لغة تصف نسيج المكان وحده برؤية بصرية من الخارج، ومزجت رواية تيار الوعي الوصف مع السرد في لغة تصف نسيج الذهن وحده برؤية تحليلية من الداخل، ولم تكتف حركية القص بالوصف المستقل عن السرد بعين الوصّاف الشيئي أو المزج بينهما، وانما إتجهت إلى استخدام الوصف بعين الشخصية القصصية نفسها، فتغيّرت العلاقة بين الوصف والسرد، وخاصة بعد أن خلخل السرد غير النقي واقعية السرد نفسه، مما جعل حركية القص تتجه إلى خلط الترتيب الزماني والمكاني للوصف والسرد بأفق مفتوح على مستويات متعددّة من اللغة والدلالة والشكل.

ان اتجاه حركية القص بصيغ مغايرة لآليات الوصف والسرد القديمة – يفرض الحاجة دائماً وباستمرار إلى مفاهيم جديدة مستوعبة للمفاهيم القديمة ومتقدمة عليها ليس بقوة التوجه نحو الاختلاف معها، وانما بضرورة الاحساس والوعي بحركية التغيير والمغايرة فيها، فإن كان السرد يطلق حركة القصة في الزمان، فماذا بوسع الوصف ان يفعل: هل يوقف حركة القصة في المكان ؟ وان كان غير ذلك، فما هو شكل الحركة المزدوجة للقصة في الزمان والمكان ؟

إن **السرد المحض لا يصنع قصة** ، لأن القصة نفسها ليست سرداً خالصاً، كذلك

الوصف لم يعد ذا وظيفة تسجيلية لتوثيق أو تثبيت المكان، لأن المكان وان كان مواضعة ثابتة، فهي لا تستمر في حالة ثبات، لأنه عنصر التغيير يحركها باستمرار [لا] ثبات فيه، وان كان الوصف يقوم بوظيفة قاطعة لسياق حركة القصة في الزمان بإحداث وقفات أو فاصلات أو فجوات أو ثغرات وصفية بين ثنايا السرد، فأن هذه الوظيفة تعمل الآن على إطلاق حركة القصة في المكان باتصال مكاني في الزمان (لان الكاتب يقترب في رؤيته للمكان والزمان من الظاهرتية) ومن مقولتها في المتصل الزماني والمكاني، التي ترى (ان الزمان لا وجود له دون المكان، وان الزمان حادث بسبب الحركة في المكان، وفي الاشياء).[١]

من هذا المنطلق – تسعى هذه المقاربة إلى تدقيق عنصري الوصف والسرد بصيغة فصل أحدهما عن الآخر للتمييز بينهما كاجراء أولي لتعديل المفهوم المسند اليهما من خلال ما آلت إليه حركية القص من مغايرة مفهومية أولاً، والى معاينة كيفية إستخدام الوصف والسرد بصيغة المزج أو الدمج بينهما كإجراء ثان لاثبات صحة المفهوم المعدّل لهما من خلال ما آلت إليه حركية القص من مغايرة قصصية ثانياً.

في الوجه الأول من هذه المسألة، ترى هذه المقاربة : ان الوصف لم يعد مجرد عنصر خدوم أو تابع أو مساعد للسرد، لأنه لم يعد يقوم بدور ثانوي في القص، لدرجة (لم يعد وصف البيئة خادماً لوجهة النظر في القصة (....) ولا خادماً للراوي فيها....).[٢]

اذن هل وظيفة الوصف تشخيص حركية القصة في المكان ؟ ولكن قبل ذلك : أين تكمن أهمية الوصف: في التفاصيل الدقيقة أم في المنظور الدلالي العاكس لها أو المنعكس فيها ؟

ان أهمية الوصف لا تكمن في دقة تفاصيل القص، وانما في كيفية تحريك القص بحيوات تعبيرية متجددّة، في المكان، أي كيفية تمثل الوصف لهذه الحيوات بوعي

الشخصية المدرك لها، والمتقدم عليها بالحركة الدالة عليها أيضاً، وخاصة (ان الوصف أكثر أهمية من السرد – كما يرى جيرار جينيت – لأن من الأيسر أن نعثر على الوصف من دون السرد من أن نعثر على السرد من دون الوصف، ربمالأن بوسع الاشياء ان توجد من دون أن تتحرّك، أما العكس فغير ممكن: أي وجود الحركة بغياب الاشياء).[٣]

اذن الوصف والسرد – يقترن أحدهما بالآخر إقتران المكان بالزمان/ اقتران السكون بالحركة، لهذا فالوصف لا يوقف حركة القصة في المكان[٤] بقدر ما يشخص فاعلية الحركة في المكان، وما تنطوي عليه من قدرة على تحديد المكان كمواضعة لشخوصٍ وأشياء – متحركة/ متغيرة باستمرار، حتى التفصيلات الوصفية (إذا أُعطيت معنى أو مغزى إنفعالها بالنسبة الى الشخصيات فانها تتضمن حركة – إلى جانب مهمة إخبار القارئ)[٥]

وعلى وفق هذه المقاربة – تعمل وظيفة الوصف على إطلاق حركة القصة في المكان من خلال تشخيص حركة الشخوص وعلاقتها بالاشياء المحيطة بها، ويتشيأ وجود هذه الحركة بفاعلية حضور الشخوص والاشياء نفسها بالمكان، ولهذا لا وجود لحركة بدون مكان، ولا مكان بدون حركة، وإلا ماذا يعني ان نصف من دون سرد أو نسرد من دون وصف ؟ أي ما الفرق بين أن نصف دون أن نسرد أو نسرد دون ان نصف ؟

ليس بوسع السرد أن يطلق حركة القصة في الزمان بانفصال زماني عن المكان، لأن الزمان وان كان مستوى من مستويات السرد، فانه لا يمكن أن يقاس بدون مكان ، لأن المكان مواضعة لتغيّر الزمان، اذن صحيح ان (السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف)[٦] ولكن بامكان الوصف أن يؤسس كيانه بدون سرد باطلاق حركة القصة في المكان بانفصال مكاني عن الزمان كالوصف الشيئي الذي ألغى

وحدة الزمان في مقابل توكيد وحدة المكان في الرواية الجديدة.

وبهذا التصور ينبغي ابطال مفعول مركزية السرد بوصفه مصدر حركية القص، كذلك ينبغي ابطال تبعية الوصف بوصفه خدوماً لازماً للسرد، لانه عنصر فاعل وموازٍ له، فان كان السرد يحكي الاشياء ويخبرنا بها دون ان يُريها لنا، فأن (الوصف يُظهر الأشياء ويُريها)[٧] لنا لهذا فادماج عنصر الوصف بالسرد يعني إستمزاج الرؤية بالحركة، بحيث لا يتألف القص من السرد وحده، بل ومن الوصف أيضاً، ولكن هذا لا يعني التقليل من أهمية السرد وانما يعني الاعتراف بأهمية الوصف بدرجة مماثلة لأهمية السرد، وخاصة ان مصدر حركيه القص هو ذلك الخلط الحاصل بينهما في تأليف شكل الحركة المزدوجة للقص في الزمان والمكان.

كما ان مصدر حركية القص المفتوحة في الزمان والمكان غير مصدر حركية السرد المحدودة في الزمان، والناتجة كما يقول رولان بارت (عن الخلط الحاصل بين التتابع والتلازم (أي بين ما هو زمني وما هو منطقي) فما يحدث لاحقاً في السرد يُقرأ كنتيجة لما حدث في السابق).[٨]

اذن مفهوم حركية القص من حيث هو: وصف + سرد، انما هو مغاير لمفهوم (السرد من حيث هو قصة) لدى تودوروف أو (السرد من حيث هو خطاب) لدى الشكلانيين الروس[٩] لأن الأول (وأعني به حركية القص) غير قائم على مفهوم السرد وحده، لأن **القص غير السرد** – رغم التشابه الذي قد يصل درجة التماثل أو التطابق بينهما (إذ ليس كل قص يثمر سرداً، وليس كل سرد يصنع قصة – كما يقول روبرت شولز– فالسرد حين يتحول إلى قصة أو يدّعي ان يكون قصة يصل إلى أدبية من نوع خيالي).[١٠]

وعلى وفق تدقيق عنصري الوصف والسرد، وتعديل المفهوم المسند إليهما بصيغة المزج أو الدمج الفني بينهما أولاً، وبازاحة السرد من حيث هو قصة أو يدعي ان

يكون قصة باحلال حركية القص محله من حيث هو وصف زائد سرد في تأليف الحركة المزدوجة في الزمان والمكان ثانياً، تنتقل هذه المقاربة إلى الوجه الآخر من هذه المسألة في تأويل القص، وقد إختارت نص (الحديقة) لمحمود عبد الوهاب[١١] كنموذج تمثيلي لها لغرض معاينة شكل الحركة المزدوجة في الزمان والمكان، ورغم انه قصة قصيرة جداً، فهو يتضمن حركية قص يتمازج فيها الوصفي بالسردي في نسيج تعبيري واحد قابل لمستويات متعدّدة من التأويل، وأعني بالتأويل (هنا) ما تؤول إليه مستويات الوصف والسرد من حركة مزدوجة في المكان والزمان.

في نص (الحديقة) تنزع حركية القص إلى بناء مستويين متداخلين من الحركة، ولغرض معاينة الكيفية التي تتشكل بها حركية القص في المزج أو الدمج بين الوصفي والسردي في تأليف الحركة المزدوجة في الزمان والمكان– لابد من الفصل بين هذين المستويين :

أولاً– مستوى الحركة الاستباقية في استقبال الحركة بصيغة استكشافية

إستيقظ بعد ليلة صاخبة، كان جو الغرفة من حوله معتماً:

⟵ سرد + وصف = حركة مزدوجة في زمان ومكان.

سيبقى لحظات مضطجعاً في فراشه بلا حركة:

⟵ سرد = حركة في زمان.

سينهض من فراشه بعد قليل، ويخرج من غرفته، يعبر المجاز، ثم يفتح باب البيت ويقف في الطارمة، تستقبله حديقته الصغيرة، وتبتسم له شجيرات الرمان والعنب والآس والورد الجهنمي:

⟵ سرد + وصف = حركة مزدوجة في زمان ومكان.

سيتناول انبوب الماء المطاط ويفتح الحنفية، فيندلق قوس الماء لامعا في ضوء الفجر:

⟵ سرد = حركة في زمان.

ستتناثر حباته في أرجاء الحديقة، وتتساقط على وريقات الشجر المغبرة، فتغتسل وستمتلئ الثيلة بالماء :

⟵ وصف = حركة في زمان.

وسيجري سيله الفضي في السواقي الطينية الضيقة المتعرجة:

⟵ وصف = حركة في مكان.

وسينعطف رقراقاً نحو كل بقعة من الحديقة:

⟵ وصف = حركة في مكان.

ثانياً– مستوى الحركة الاسترجاعية في تفعيل الحركة بصيغة فعلية.

نهض من فراشه وخرج من غرفته، فتح الباب، واستقبلته حديقته الصغيرة:

⟵ سرد = حركة في مجال

تناول أنبوب الماء المطاط وفتح الحنفية، إندلق قوس الماء لامعاً في ضوء الفجر:

⟵ سرد + وصف = حركة مزدوجة في زمان ومكان.

تناثرت حباته في أرجاء الحديقة وجرى سيله الفضي في السواقي الطينية المتعرجة:

⟵ وصف = حركة في مكان

استيقظ من اغفاءته ووجد نفسه لا يزال في فراشه، إبتسم وتمطّى تحت الغطاء، وتراءت له حافات الاشياء في غرفته ناتئة، وملتبسة:

⟵ سرد + وصف = حركة مزدوجة في زمان ومكان.

نهض وارتدى قميص بجامته وخرج من غرفته عير المجاز وفتح باب البيت ووقف في الطارمة :

⟵ سرد = حركة في مجال

تناول إنبوب المطاط وأزال الطين العالق بنهايته ثم فتح الحنفية وإلتمع قوس الماء وبدأ يسقي حديقته:

⟵ سرد + وصف = حركة مزدوجة في زمان ومكان.

من خلال تقطيع حركة هذين المستويين، نستنتج ما يلي:

١- ان معدل نسبة تردد الحركة المزدوجة (الاستباقية والاسترجاعية) في الزمان والمكان – خمس مرات.

٢- تبلغ نسبة معدّل تردّد الحركة في المكان ثلاث مرات، ويمكن أن نضيف إليها معدل تردّد الحركة في المجال المشابه للمكان مرتين، فيصبح مجموع نسبة الحركة في المكان/ المجال خمس مرات، أي بنسبة مساوية للحركة المزدوجة في الزمان والمكان.

٣- تبلغ نسبة معدّل تردّد الحركة في الزمان مرتين، أي بنسبة أقل من معدّل تردّد الحركة في المكان بدرجة واحدة.

ونتبين من معدّل تردّد الحركة الاجمالي: ان الوصف يشخص الحركة في المكان، والسرد يستبق الحركة ويلاحقها في الزمان، ومعنى ذلك: ان شكل الحركة الناجم عن حركية القص– يتشكل من سرد إستكشافي يتماسس بوصف تشخيصي.

ورغم ان أنساق الجمل في مستوى الحركة الاستباقية يبدأ بافعال إستقبالية مسندة بافعال إستمرارية (باستثناء الجملة الأولى التي تبدأ بفعل ماضٍ) فهي تتحوّل في مستوى الحركة الاسترجاعية إلى أفعال ماضية، وبالشكل الاتي:

مستوى استقبال الحركة		مستوى تفعيل الحركة
١- سينهض	←	نهض
سيتناول	←	تناول
ستتناثر	←	تناثر
سيجري	←	جرى
٢ - يخرج	←	خرج
يفتح	←	فتح
تستقبله	←	إستقبلته
يندلق	←	اندلق
يعبر	←	عبر
يقف	←	وقف

نستنتج من هذه الافعال- ان القص ينطلق من نقطة معينة من الماضي (إستيقظ/ كان) ليتجه نحو المستقبل، ثم يتحرك نحو الحاضر، حتى يعود إلى الماضي ثانية، أي بمعنى ان القص لا يتحرّك باستقامة واحدة أو بخط أفقي، وانما يقوم بخلط الترتيب الزماني والمكاني في حركية القص بصيغة التكرار والتكرار المغاير له .

ونستطيع ان نقرّر بصيغة مفتوحة- إن أهمية تدقيق الوصف والسرد لا تكمن في ما آلت إليه هذه المقاربة **(من تعديل المفهوم إلى تأويل القص)** من نتائج مغايرة لآليات الوصف والسرد القديمة، وانما تكمن في سؤال المغايرة بوصفه أُس الجواب الصريح والمضمر في ما آلت إليه وظائف الوصف والسرد من تغيّر إستتبع تغيّر أشكال القص نفسه.

- **اشارات وإحالات**

(١) د. شجاع العاني/ الرجع البعيد_ الرؤية والبناء/ مجلة الاقلام/ ع٧ / تموز/ ١٩٨٩/

ص٣٢.

(٢)وليد ابو بكر/ البيئة في القصة_ مقدمة نظرية/ مجلة الاقلام/ نفس المصدر/ ص٦١.

(٣)جيرار جينيت/ السرد والوصف/ تر: مهند يونس/ مجلة الثقافة الاجنبية/ ع٢/١٩٩٢/ ص٥٢.

(٤)يقول د. موريس أبو ناصر" اذا كان السرد يطلق القصة في الزمان، فان الوصف يوقفها في المكان ويجعلها مجموعة من المشاهد " ينظر: الألسنية في النقد الادبي/ في النظرية والممارسة/ دار النهار للنشر- بيروت- ١٩٧٩/ ص١٣٣.

(٥)برناردي فوتو/ عالم القصة / تر: د.محمد مصطفى هدّارة / عالم الكتب- القاهرة- ١٩٦٩/ ص١٣٨.

(٦) جيرار جينيت/ حدود السرد/ تر: بنعيسى بو حمالة/ مجلة آفاق المغربية/ ٨٤،٩/١٩٨٨/ ص٥٩.

(٧) رولان بورنوف- ريال أونيليه/ عالم الراواية/ تر: نهاد التكرلي/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد- ١٩٩١/ ص١٠٧.

(٨) رولان بارت/ التحليل البنيوي للسرد/ تر: حسن بحراوي- بشير القمري- عبد الحميد عقار/ مجلة آفاق المغربية/ نفس المصدر/ ص١٣.

(٩) تزفتان تودوروف/ مقولات السرد الادبي/ مجلة آفاق المغربية/ نفس المصدر/ ص٣٢/ ص٤٣.

(١٠) روبرت شولز/ السرد والساردية في الفلم والقصص/ تر: سعيد الغانمي/ مجلة الثقافة الاجنبية/ نفس المصدر/ ص٦٨.

(١١) محمود عبد الوهاب/ الحديقة/ مجلة الاقلام/ ع٢/ شباط/ ١٩٨٧.

حركية القص

وحساسية مابعد الحداثة (●)

إستتبع تغيّر مفهوم القصة- تغيّر بنية القص، فتغيّرت وظيفة الشكل تبعاً لتغيّر الموقع والرؤيا والدلالة، لدرجة حلّت كينونة السيمياء محل صنعة القصة مما إتجه الناص ، والقاص كذلك إلى ما وراء القص بتفكيك علاقات البنية، وتشظية (معنميات) اللغة، وتفتيت أنظمة الدلالة، وقد تزامنت في هذا السياق عناصر معيارية وغير معيارية في فضاء تداولي واحد.

وفي هذه الورقة ينبغي الاعتراف أولاً بالتواترات القائمة بين الانساق المتغايرة في كيفية تكييف منطوق القص، فرغم (ان التوترات بين معيار شفرة معينة وانتهاكها هي أس ضرورية للبنى الجمالية)[١] فان أي إنتهاك بصيغة الهدم المعياري من الخارج بحاجة إلى بناء موازٍ له من الداخل بصيغة الإزاحة والبدل.

وينبغي الاعتراف ثانياً، بان التجريبية أصبحت (ذاتية الانعكاس) أو (ذاتية التولّد) أو(ذاتية الوعي)[٢] وخاصة بعد ان فقد التجريبي كل الفاعلية على حد تعبير جورج شولز.[٣]

وينبغي الاعتراف ثالثاً– بان التغيّر في الواقع يولّد تغيّراً في الفهم و(التغيّر في الفهم يولّد تغيّراً في الموقع)[٤] والتغير في الموقع يولد تغيّراً في الرؤيا، والتغيّر في الرؤيا يولّد تغيّراً في الشكل بوصفه لحظة تأسيسية لمحمول الدلالة .

وان كانت جمالية الشكل لم تعد وحدها مركز المغايرة أو الاختلاف في التداول القصصي، فأن هذه الورقة تتجاوز الشكل بحد ذاته إلى (الكيفيّة التي تتحكم بها عناصر ذلك الشكل)[٥] لهذا تفتح هذه الورقة إشكالية سؤال حركية القص بحساسية ما بعد الحداثة، ولتقليل هامش الخطأ في فهم منطوق السؤال، فأن هذه الورقة لا تسعى إلى إفتراض مفهوم جديد للقص خارج **كتابة الواقع**، وانما تسعى إلى إثبات صحة إفتراض هذا المفهوم في **واقع الكتابة**.

لهذا من البداهة – ان يستتبع تغيّر الواقع تغيّر الكتابة، وان تستدعي حركة المغايرة أو الاختلاف– تمثّلات هذا التغيّر في الكتابة أو تتكيّف معه في الأقل .

ولغرض المعاينة المفهومية – تتبنى هذه الورقة حركية القص بحساسية نص مابعد الحداثة على وفق مفهوم مفتوح (قادر من خلال صفة عدم الثبات التي يتصف بها، على استيعاب أي طارئ أو تغيّر يحصل في الواقع) كما ان المفهوم المفتوح (أداة تتسم بالمرونة مما يسمح بتقليص المسافة بين الذات والموضوع أو بين الفكرة والملاحظة أو التجربة، ومن ثم تقليل هامش الخطأ) .[٦]

ورغم ان (المفهوم المفتوح) الخاص بهذه الورقة – يستدعي إلى الذهن مصطلح (النص المفتوح) فان هذه الورقة تجد ثمة تشاكل مفهومي بينهما، وخاصة ان جنس القصة لم يعد يحتفظ بالنقاء الخالص، لهذا توجّه هذه الورقة عناية القارئ إلى أهمية وضرورة التأسيس لمفهوم جديد للقصة، وقبل ذلك ترى بأن (القص) لغة واصفة تمتلك قدرة تأطيرية وتكثيفية أشمل من مصطلح (القصة)، فان كانت القصة تستدعي إلى ذهن المتلقي– المعايير المدرجة من شخصية وزمان ومكان وحدث، فان القص

يستدعي وفق قوانين العمل الجديدة – إمكانات استعمالية غير معيارية، بحيث ينزاح فيها القص بالنسبة إلى معايير القصة، وإلاّ فما تعليل الانتقال من القصة إلى الرؤيا، وماذا يعني تفكيك حبكة القصة إلى فضاء نصي، وبالتالي ما تعليل الانتقال من القصة إلى ما وراء القص؟

هكذا تفتح هذه الورقة سؤال المفهوم المفتوح للقص بحساسية نص ما بعد الحداثة، فالسرد أصلاً لا يثمر قصاً، كما ان القص ليس سرداً خالصاً، ولهذا فالقصة لم تعد تُعنى بما تخبرنا به، وإنما تعنى بكيفية هذا الاخبار، كأن (تنسج القصة من حدث بخيوط دقيقة ومعقدّة ولا تُروى بعلاقات منطقية وزمنية) .[٨]

لهذا تعرّض مفهوم القصة إلى ثلاث مستويات من التغيير:

- **الأول**– ناتج عن استثمار فضاء الرؤيا في القص بصيغ مختلفة من التنافذ الاجناسي، وكان (الانتقال من القصة إلى الرؤيا) على حد تعبير محمد خضير (هو مظهر من مظاهر الانتقال من المؤثر الواحد إلى المرجع المتعدّد الأصول، ومن المرجع المتعدد إلى الرؤيا المركزة في عمل إنعكاسي دائم الصيرورة) .[٩]

وتشمل حفريات هذه الرؤيا نصوص لطيفة الدليمي ومحمود جنداري التي اشتغلت على كيفية تكييف منطوق القص بحساسية نص مابعد الحداثة من حيث الانفتاح اللغوي والدلالي .

ورغم ان نصوص أحمد خلف وجهاد مجيد وجليل القيسي ما زالت تحتفظ بالعنصر الحكائي بوصفه آخر ما تبقى من العناصرالمعيارية التي إنهارت بالانزياح المتواصل الناجم عن الإنتصاص القصصي ، فهي ليست سرداً خالصاً، وانما تشتغل أيضاً على الوهم وهدمه بحفريات حذرة في قص المحكي ، رغم أن ولادة الذات الحاكية تشي بموت الحكاية .

وان كان النص إتخذ من مقولة القص بنية إطارية له، فأن السياق الذي يعمل به – قد وضع القصة في مرحلة إنتقالية جديدة، وخاصة في كيفية زحزحة قوانين السرد وأنظمة الدلالة وانساق الرؤية بصيغ مختلفة من التناص القصصي والتنافذ الاجناسي، وكان من نتائج حفريات هذا القص انتاج (**نص كوني)** مفتوح على مستويات متعددة من الذات والكينونة والعالم.

- **الثاني**– ناتج عن تفكيك حبكة القصة، فان كانت الحبكة (تعني بناء الهيكل السردي)[١٠] فان تفكيك الحبكة يعني تفكيك هيكل السرد بتنشئة تعالق جدالي جديد بين علاقات البنية وجماليات النسيج، أي تنحل فيها الحبكة إلى فضاء يقوم مقام الحبكة، ويقوم مقام الرؤيا بوظيفة جديدة في تكييف منطوق القص بأستثمار الفضاء المفتوح.

ان نصوص (بوّابات أحمد المشهداني) لكاتب هذه السطور و(المطر وغبار الخيول) لنزار عبد الستار– نصوص آركولوجية معرفية إختارت طبقات مغمورة من الجغرافيا والتاريخ، فالجغرافيا هنا وعاء لتاريخ محذوف أو مسكوت عنه، كما ان التاريخ لسان لجغرافيا مطموسة، وبخلط الترتيب الزماني والمكاني للافكار والشخصيات والاحداث – تختلط الوقائع بالشواهد الاثارية، والرؤى بالحقائق المنظورة، والاساطير بالمدوّنات التاريخية.

- **الثالث**– ناتج عن استثمار امكانات اللغة، فالفعل في (استشعارات نهايات القلب) لفيصل ابراهيم كاظم طاقة قابلة للنحت والاشتقاق، وكذلك الملفوظ في (رغوة المسافات) لسعدي عِوض الزيدي بؤرة قابلة للتشظّي والانشطار إلى جزئيات ذرية، وجابر خليفة جابر الذي ينزاح القص عنده إلى نص مفتوح، وبالتالي يرجع النص عنده إلى اللغة وليس بالعكس.

اما الحركة المبرمجة بين أعضاء اللفظ وأعضاء الجسم البشري في (على دراجة في الليل) للؤي حمزة عباس، فهي فاعلية كنائية جديدة في لغة القص .

وفي منظور هذه الورقة– ثمة سيميائية تعاقبية في كيفية تكييف منطوق القص مع امكانات النص رغم الاختلاف بين المناطق التي يجري فيها الاشتغال، غير ان هذه التعاقبية الجدلية محكومة بمقولة المتصل/ المنفصل ظاهراتياً في القص، أي أن شواغل القص في اللغة والشكل هي التي تولّد المغايرة أو الاختلاف بين الاتجاهات المتعاكسة، فقد تعاصرت أو تجاورت (الآن) أصوات مختلفة في فضاء تداولي واحد.

وبقدر ما تؤسِّس هذه الورقة لمفهوم مفتوح لحركية القص ، فهي تنحاز بحياد تام إلى **مقولة القص (بوصفه بنية إطارية للنص)** لهذا تجد في إمكانات النص القصصي الجديدة – تأويلات جديدة لحركية القص بأفق مفتوح ، وخاصة في النصوص التي تمثّل نمط التغيير الثالث، وتفترض في هذه النصوص وجود بنية هي (عبارة عن نظام من العلاقات، ينبغي تحديد طريقة إشتغالها وارتباطها بالدلالة).[١١]

ان (إستشعارات نهايات القلب) تشتغل على امكانية تفجير طاقة الفعل ومحمول الدلالة في مقابل تفكيك لغة القص إلى وحدات لغوية وصولاً إلى أصغر فونيم في الجملة القصصية، ذلك لان (الفعل يدل على معنى و(زمان) يقع فيه المعنى، فيكون الفعل ابداً دليلاً على معنى محمول على غيره)[١٢]غير ان (استشعارات/ الفعل) وان كانت تنطلق من الفعل بوصفه دليلاً على معنى محمول على غيره، فهي تمنح إشتقاقات الفعل مستويات دالة على أزمنة مختلفة كأفعال التهشيم في(تجليات الهشيم)[١٣] وافعال التقبيل في (قُبل على قُبل)[١٤] وافعال الانحدار في (من ساحة التحرير حتى حجرتي):

انحدر/ يميناً (ثم يساراً) و/ أصعد/ زقورة بارتفاع الحلم، كانت المدينة تصعد/ معي، والنصب/ يصعد/ معي، وساحة التحرير دوران يتسع و/ يصعد/ ليلمّ أطراف

المدينة بأزقتها وشوارعها وبيوتها النائمة وناسها المندسين في ثنايا الليل المترامي، المدينة/ تصعد/ وأنا أصعد/ و/ جواد سليم يصعد/ و/ تنحدر/ رقاب الجواسيس/ ينحدر/ رماد/ رماد التذكّر/ وتنحدر/ شظايا المولعين بإعطاب ذاكرتي، أو حرق سبابتي:/ وأنا أصعد بغير تهميش كانت تلك الاشياء تصعد معي.[١٥]

هكذا تتمعنى علاقة الفعل في حمولة الجملة حتى ترجع اللغة إلى النص، وليس بالعكس، أي تصير اللغة واسطة بتثمير طاقة الفعل على الحركة بسياق متحرّك على مستويات مفتوحة في النص وليس كينونة لهذه المستويات– كما هو الحال في نصوص جابر خليفة جابر، ذلك لانها تشتغل على المطلق اللغوي في تشفير اللغة حتى تجري مجرى السمات والعلاقات بسياق جنوني، وكأنها تسعى إلى (بلبال) الواقع بصيغ مقلقة لمألوف السائد اللغوي في القص.

ويستدعي الملفوظ الواحد في (رغوة المسافات) مستويات متعددة من الدلالات لحظة الحمل بها[١٦] كما تقوم شرارة الملفوظ الواحد في (بانوراما النثار) بتشظية أفق اللغة إلى نسق من الدلالات المحتملة، غير ان هذا الملفوظ (يشتمل أيضاً على سياق يحيط به ويضمن له امكانية الاحالة)[١٧] كما في هذا الملفوظ المشمول بالاحاطة والاحالة الاتية:

- نثار تلو نثار
- تناثر الرمل تحت الاقدام
- نثار لا يتبع نثار
- تناثر الجند على إمتداد النهر
- تسمرّت النثارات المذهولة على طول شارع الأعمدة الكونكريتية حتى سرّاي المدينة
- نثارات من أواني الآس والشموع
- تناثر الكلام عن صمت السيدة واختفاء صوتها العجيب

⟵ النثار البلوري القادم من مجرى يمتد عبر الاف الهكتارات

⟵ نثار يتوهّج بنثار

⟵ نثار يلتئم بنثار

ورغم ان (استشعارات..) و(...المسافات) تشتغلان ما وراء اللغة بتفكيك أنظمة السرد، إلا انهما لايسعيان إلى تبديد أنظمة اللغة بقدر ما يقومان بتبئير الفعل أو الملفوظ القصصي بالتكرار، والتكرار المغاير له.

وان كان التقطيع ظاهرة مشتركة بين الفعل ودلالات الملفوظ القصصي، فان الفراغ المنقّوط (وتستثنى الخطوط المائلة في التقطيع) لايقوم بتكييف المنطوق القصصي كوظيفة جمالية، لان الفراغ هنا ليس غياباً منظوراً أو محسوساً، أي ليس بحاجة إلى قارئ يقوم بوظيفة الملء التعبيري له، لانه عبارة عن فجوات مجردة من الدلالة لدرجة يقوم بخلخلة حركية القص ان لم يقم بايقاف حركية القص في هذه الفجوات المنقوطة وتحييده مكانياً بعد أن يجرّده من بُعده أو منظوره السيميائي في الحركة والامتداد خارج المساحة النصّية.

وعلى النقيض من (استشعارات...) و(...المسافات) يقوم القص في (على دراجة في الليل) بتقطيع حركية المتحرك سيميائياً دون تقطيع بنية النص، فهنا يتغيّر الموقع بفعل التماكن بين شخصيتين، وتشكل الدراجة آلة وسيطة بينها في أداء الحركة:

⟵ [إنزلْ- نزلتُ/ إركبْ- ركبتُ/توقفْ-/ إنزلْ- نزلتُ ثانية / نزل هو أيضاً عن الدراجة/ ماشياً إلى السور/ وبقيت في الخارج/ انطلقت/ تندفع الدراجة في الظلام/ نزلتُ مرة اخرى/ توغلتُ / ماشياً في المقبرة الجديدة / كان قد أصبح خلفي تماماً [١٩].

وان كان الحدث في (استشعارات...) و(....المسافات) عبارة عن حدث يبحث عن سرد بالصيغة التالية: حركة × ثبات ← حرك × قطع ، فان الحدث في (على دراجة في الليل) يصبح تعريفه بالخطأ: (حركة + دافع)[٢٠] لأن الحدث هنا ليس بحاجة إلى سرد[٢١] بل تقوم حركية القص مقام حركية السرد، وتقوم سيمياء القص برصد التوازي بين أعضاء اللفظ واعضاء الجسم البشري، لهذا فان (القّوة المحركة المبرمجة لأعضاء اللفظ مماثلة للتشوير المبرمج للجسم البشري، وانها من النوع المكاني ذاته وتظهر بالطريقة ذاتها كشبكة علاقات مكانية)[٢٢] وبذلك ينتج القص هنا حركة سيمائية للمكان حتى (يصبح المكان هو إمكانية محرِّك للمتحرك)[٢٣] بفواعل كنائية (يد/ ذراع / ساق/ رأس/ جسد) تعمل بالوكالة كلٌّ في حيزه الجزئي المحرك .

وان كانت الحركة غير متصلة أو ليست على وتيرة واحدة من الاتصال، فقد أوجدت في (استشعارات...) و(...المسافات) فراغات متقطعة في المكان، مما ترك الفراغ المنقوط فيها فراغاً حركياً وليس مكانياً، فيما يمتلئ الفراغ غير المنظور في (عاري في الظل) بالحركة المتصلة بوساطة الفواعل الكنائية، مما تتوازى صور التعبير الحركي في مقابل صور المضمون اللغوي، وبذلك يفتح القص امكانية التدخل في تقطيع حركية فعل القص في مقابل تقطيع حركية فعل المكان:

- رأيت يده تمتد، مندفعة إلى أعلى
- تزحف الأيدي المعروفة باصابعها الطويلة على البلاط حتى تلامس جسده، فتتكور لحظتها– كما لم تتكوّر من قبل
- كانت النافذة خلفه ضيقة، واطئة، وبلا قضبان
- عندها إرتجفت يده اليسرى، إكتفى بأن نفضها، ثم مشى خطوات إلى امام. توقف، وأفلتت يده اليمنى بطانيته المطوية، ودفعها بقدمه الى الجدار

وجلس/ واقفاً في الركن، ووجهه إلى الجدار.

← قبل ان يضغط على الزر فتسقط القاعة في مياه الظلام

← كنت أعرف ما يفعلون، فافردت ساقي وفككت ذراعي المتشابكتين، واندفعت قليلاً عند الجدار حتى قبضت يدان عمياوان على ساقيّ ويدان عمياوان على ذراعي، قبل ان يرفع (عبد) البطانية كنت قد أحسست بألم ناغز بين ساقي.[٢٤]

بهذه الصيغ تشتغل الفواعل الكنائية على تمثيل حركية المكان بفعل حركية الجرم الانساني من خلال التوازي بين أعضاء اللفظ اللغوي وأعضاء الجسم البشري في حركية المتحرك مكانياً في الحدث .

ان الفرق بين التقطيع من الخارج في (استشعارات...) و(...المسافات) والتقطيع من الداخل في (على دراجة في الليل) ان الأول يقوم بتفكيك بنية القص إلى وحدات لغوية غاية في التشظّي والانشطار اللغوي لتبئير الفعل أو الملفوظ القصصي بفواعل إشتقاقية، بينا الثاني يقوم بتفكيك الحدث إلى بواعث ودوافع مخفيّة بقصد لانتاج لغة قص موازية لجوهر الحركة بفواعل كنائية تقوم مقام التعبير عن المعنى بالمنظور السيميائي.

ان هذه الخاصية المفتوحة لحركية القص في حداثة السيمياء– ليست خصيصة حديثة، وانما هي خاصية من خوّاص حساسية ما بعد الحداثة في الكتابة القصصية الجديدة.

- **إشارات وإحالات**

• من بحوث ملتقى القصة العراقية/ ميسان/ ١٩٩٩.

(١) توماس جي وفر/ نظرية الانواع البنيوية والسيميائية/ تر: كاظم سعد الدين/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية/ ع(٣،٤) لسنة ١٩٩٧/ ص٧١.

(٢) باتريشياووخ/ ما وراء القص/ تر: عبد الحميد دفّار/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية/ ع(١) لسنة ١٩٩٨/ ص٧٩،٧٨،٧٦.

(٣) باتريشياووخ/ ما وراء القص/ مرجع سابق/ ص٧٩.

(٤) ديفيد كوز نزهوي/ النص والسياق/ تر: خالدة حامد/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية/ ع (١) لسنة ١٩٩٨/ ص٤٣.

(٥) هيدز دوبرو/ نظرية الاجناس الادبية في القرن العشرين/ تر: باقر جاسم محمد/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية/ ع (٣،٤) لسنة ١٩٩٧/ ص٦١.

(٦) علي سالم/ بيار بورديو (٥) استراتيجيات اعادة الانتاج- منطق الحقول: الرأسمال الثقافي/ مجلة كتابات معاصرة/ ع (٢٨) آب- ايلول/ ١٩٩٦/ ص١٣٢.

(٧) علي سالم/ بيار بورديو/ مرجع سابق/ نفس الصفحة.

(٨) روبرت شولز وروبرت كيلوغ/ التراث السردي/ تر: د. علي حسين عودة/ مجلة الثقافة الاجنبية/ ع (١) لسنة ١٩٩٨/ ص٩٦.

(٩) محمد خضير من القصة إلى الرؤيا/ حوار أجراه لؤي حمزة عباس/ مجلة الموقف الثقافي/ ع (١٠) تموز- آب/ ١٩٩٧/ ص١١٨.

(١٠) روبرت شولز وروبرت كيلوغ/ مرجع سابق/ ص٥٣.

(١١) د. المصطفى شاذلي/ النظرية السيميائية/ مجلة كتابات معاصرة/ ع (٣٤) تموز- آب/ ١٩٩٨/ ص١٠٩.

(١٢) د. علي زوين/ منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد- ط١/ ١٩٨٦/ ص١١٢.

(١٣) فيصل إبراهيم كاظم/ استشعارات نهايات القلب/ مجموعة قصص/ مكتب البحر للتحضير الطباعي/ بغداد - ١٩٩٦/ ص٣١.

(١٤) فيصل ابراهيم كاظم/ مرجع سابق/ ص١٠.

(١٥) فيصل ابراهيم كاظم/ مرجع سابق/ ص١٢.

(١٦) سعدي عوض الزيدي/ رغوة المسافات/ قصص قصيرة/ مكتب الشموس/ بغداد- ١٩٩٦/ ص١٠.

(١٧) ديفيد كوز نزهوي/ النص والسياق/ مرجع سابق/ ص٤٢.

(١٨) سعدي عوض الزيدي/ مرجع سابق/ ص٢١ وما بعدها.

(١٩) لؤي حمزة عباس/ على دراجة في الليل/ دار أزمنة- عمان/ ط١/ ١٩٩٧/ ص٣٧.

(٢٠) القص والخطاب وفلسفة الحدث/ تر: علاء العبادي/ مجلة الثقافة الاجنبية العراقية/ ع (١) لسنة ١٩٩٨/ ص٩٣.

(٢١) ويرى ملدين ان الرغبة تصاحب الحدث ولا تسببه ما دامت هناك رغبة، فهناك فعل و" تداخل منطقي بين الرغبة والفعل " ان هذا التداخل المنطقي (يُفسّر العلاقة بين التفكير والحدث) انظر: القص والخطاب وفلسفة الحدث/ مرجع سابق/ ص٩٣.

(٢٢) د. سامي أدهم/ الفضاء والاختلاف: اللغوي الشعوري/ بحث في المطلق اللغوي/ مجلة العرب والفكر العالمي/ ع (٨) خريف ١٩٨٩/ ص٩٧.

(٢٣) د. سامي أدهم/ الفضاء والاختلاف/ مرجع سابق/ ص٤٥.

(٢٤) لؤي حمزة عباس/ مرجع سابق

أنماط الإزاحة في القص الجديد(•)

قبل فهم أنماط الإزاحة في القص الجديد – تفهم هذه المقاربة بان كتابة القصة بصيغة مغايرة للمعيار العام هو (إزاحة)، وسواء أكانت هذه الازاحة إنحرافاً عن معيار أو تحريفاً له، فهي ليست [خطأ مقصود] يجب تصحيحه(١) لان الازاحة في القص تسمح بتحويل ما كان على مستوى الحدس والتجريب من فرضية مجرّدة إلى واقعة معيارية جديدة.

وعلى وفق هذه الازاحة – يدخل القص الجديد إلى مناطق غير مكتشفة بصيغ متمردة على حدود الواقع، وقواعد اللغة، وشواهد النحو، وقوانين السرد، ولهذا رغم قوة التوجه نحو الاختلاف مع السائد القصصي، فهو يتحرك في فضاء تداولي واحد، تلتقي فيه وتتقاطع انماط مختلفة من الازاحة منها:

- **إزاحة في اللغة بصيغة الاغراب** – لخرق الجانب الدلالي في بنية السرد؛ من منطلق ان اللغة لم تعد واسطة وانما كينونة، مما يتحوّل الشكل إلى لغة، لأن الشكل دال في مستوى آخر هو مستوى اللغة(٢) وبالعكس .

وفي هذا النمط تنزاح اللغة بخلخلة علاقاتها الوظائفية، بحيث لم تعد تعكس المعنى في وظيفتها التمثيلية، فـ(المعنى ليس مجرد شيء توضّحه اللغة، ولكنها في الحقيقة

تنتجه)[٣]. وينزاح الشكل بخلخلة علاقاته الوظائفية أيضاً، بحيث لم يعد مجرد شكل لمحتوى، وانما يغدو المحتوى نفسه.

وتندرج ضمن هذا النمط – نصوص منها: " المخطوطة رقم ٥٣٢ " للؤي حمزة عباس[٤] و"المطر وغبار الخيول" لنزار عبد الستار[٥] و"رماد ندى" لارادة الجبوري[٦].

ورغم ان اللغة في هذه النصوص لا تهب السرد نظامه الدقيق، فان تقطيع الشكل في (المخطوطة...) إلى ثمانية مقاطع زائداً المقتطفات والمقوّسات – أنتج رؤية مركبة من حبكة مفككّة بقصدية دالّة على نظام إجتماعي مفكّك، غير ان تفكيك الحبكة أوجد مستوىً جديداً من التوازي والتضاد بين الشكل واللغة، مما ادى إلى خلخلة سياق التلازم والتتابع بين المنطق والزمن في السرد القصصي باستخدام المونتاج والتوليف القصصي، وقد ازاحت الوحدات المركبة من (الوثيقة – المعلومة – الملاحظة – الذاكرة – الاحساس الشخصي) الترابط الموقعي بين المعنى والسياق، وخاصة ان تفكيك بؤرة الحدث دال على وضع مفكك هو الآخر.

- **إزاحة في الرؤية بصيغة اللامعقول** – لخرق الجانب المنظور من الواقع ؛ باستخدام الفنتازيا لتنشئة شفرات مجازية ذات دلالات ضمنية، ويمكن النظر إلى الفنتازيا بوصفها: توهماً أو خيالاً أو حلم يقظة، ولأن الفنتازيا تتخطى حدود المنطق والزمن والواقع، فان التأثير الاولي للفنتازيا هو إبتعادها عن المألوف. أما تأثير الفنتازيا الأهم والأروع فمصدره صلاتها بما هو مألوف والطريقة التي تسلط بها الضوء على عدم الاستقرار والتناقض أو حتى اللاعقلانية التي ينطوي عليها المألوف[٧] نفسه.

وتندرج ضمن هذا النمط نصوص منها " القيد " و" قيامة الدم " لصلاح زنكنة[٨] و" الذئاب على الثلج " لكاظم عبد الزهرة[٩] و" أوديب الغفل " لمحمد اسماعيل[١٠]، وهي نصوص إغرابية قائمة على فانتازيا الشعور، حيث يشتغل فيها التوازي والتضاد داخل

الرؤيا الواحدة، غير انها رؤيا ذات مستويات متعددة من النظر، تغذيها رموز تعبيرية ذات دلالات مستترة.

في نص " القيد " يستيقظ الزوج مقيّداً، وحين تحاول الزوجة أن تصرخ، تجد فمها مخاطاً، وفي نص " قيامة الدم " يستيقظ الشيخ العجوز، وحين يفتح الصنبور يتدفق منه الدم مصحوباً بأنين خافت ويختلط دم الصنوبر بدم المرأة الحائض، وحين يضع الطفل فمه على الصنوبر يعبّ الدم الحار، ثم يتقيأه.

ان نصي " القيد " و" قيام الدم " خلاصة رؤيا تعبيرية ذات شفرات فنتازية ملغّزة بدلالات مستترة، غير ان هذه الشفرات تقترن بعناصر الصدمة والدهشة والمفاجأة، وبالتالي فهي رؤيا قابلة لمستويات متعدّدة من التأويل.

- **إزاحة في الشيء بصيغة التبعيد الواقعي** – لخرق الجانب اللامألوف بالمألوف؛ باستخدام شيء مألوف للتعبير عن شيء غير مألوف و" يكمن مفعول التبعيد في تحويل الشيء الذي يراد إفهامه، الذي يراد لفت الانتباه اليه من شيء عادي، معروف، معطى مباشرة إلى شيء خاص غير مألوف، غير متوقع ".[١١]

وان كان مفعول التبعيد يقترن بسمة ممّيزة للمسرح الملحمي، فانه يقترن بسمة مميزة أيضاً للميتافيزيقيا، اذ يمكن النظر إلى مفعول الميتافيزيقيا بوصفه أحد أشكال الفنتازيا، لانها " تتمتع بخاصية جعل ما هو عادي بمنتهى الغرابة، ففي وصف العالم الذي نعرفه حق المعرفة يبدو انها تحوّله إلى مكان محيّر وغريب ".[١٢]

ان نصوص " الفصل الماقبل الاخير من ختان الولد الجميل " لعلي السوداني[١٣] و" بانوراما القيام " لسعدي عوض الزيدي[١٤] و" مهرجان البلّور" لطاهر عبد مسلم[١٥] تسعى إلى إزاحة المألوف من الواقع باللامألوف بصيغة مثيرة للدهشة والسحر والانبهار، ونستثني من ذلك نص " مهرجان البلّور" لانه لا يقوم على مفعول التبعيد الميتافيزيقي للواقع، وانما يقوم على مفعول التقريب الواقعي للميتافيزيقيا.

ان الشيء (ونعني به مادة القص) في نص " الفصل ما قبل الاخير" هو غرفة عجيبة لا تمس الارض، وفي نص " بانوراما القيام " قيامة لملاذات مستورة بالقيامات، وفي نص " مهرجان البلّور" عجائب مشحونة في صندوق عجائب الدنيا.

إذاً الشيء الاعتيادي المألوف يستحيل في هذه النصوص إلى شيء غريب، محيّر، غير ان طرائق تحويل هذا الشيء – مختلفة من نص إلى آخر.

ويتميز نص "مهرجان البلّور" في أنه لايستخدم مفعول التبعيد الميتافيزيقي للواقع، وانما يسعى إلى تنشئة تعالق غير منظور بين الواقع والميتافيزيقيا، والى تنشئة فجوات دلالية لاطلاق حركة الوصف في المكان، واطلاق حركة السرد في الزمان، مما ينشأ عن ذلك التعالق وتلك الفجوات – واقعية مدهشة قائمة على خلخلة (واقعية السرد) باحداث إنقطاعات مفاجئة، وارتدادات حادة بسرد متدرج.

ان الفتى القروي الذي يتمتع في (المهرجان البلوري) في "سوق الماشية" عبر ذلك الصندوق – يشكل [بؤرة واقعية] لحدث سحري ، رغم الاسراف في التفاصيل الشيئية الاخرى الزائدة عن الحاجة:

" تدور اللعبة، تدور، والفتى منطلق يدور، يدور، وتجمّد العالم عندما دوى الصوت [قمْ ياكديش]!! صمت الكون الجميل، وتوقف العالم الجذل المكتمل، وتسمّر الراقصون الأليفون، الفيل، والصبي ذو الشعر المهوّش، والبطة الراقصة والقرد الضاحك و.... و.... صمتت الابواق والطبول، وتكاثف البلّور دفعة واحدة في لون مشبع بالبخار، عندها كانت عين الفتى تنسحب تدريجياً من ذلك الالتحام العميق، تنسحب من أعماق الجمال والتناسق والسلام والتناغم والالفة والعبق، ينسحب هو تارتاً تلك الكائنات المزدهية ".[١٦]

هنا في "مهرجان البلوّر" ميتافيزيقيا تنزاح بواقعية متدرجة، ولكنها إزاحة غير قائمة على مفعول التبعيد الميتافيزيقي، وانما قائمة على مفعول التقريب الواقعي

للميتافيزيقيا بتنشئة تعالق لا منظور بين مهرجان البلوّر (الصندوق/ الحلم/ الدهشة) والواقع (سوق الماشية/ القرية الطينية/ الاب)، وبالتالي تحميل فعل الامر (...!!) صدمة عالية من الوعي، حيث خلق فعل الامر بدوي الصوت مسافة دلالية متوترة بين جمالية الحياة ومرارة الواقع.

وان كانت هذه المقاربة– قد وضعت هذه النصوص في انماط معينة لغرض المعاينة النصية لها، فهي ترى في هذه الانماط التعبيرية والدلالية فاتحة لانماط جديدة من الازاحة في القص الجديد.[١٧]

- **إشارات وإحالات**

• نشرت في جريدة الجمهورية/ العدد (٨٧٢٥) بتاريخ ٣ /آيار / ١٩٩٤.

(١) جان كوهين/ بنية اللغة الشعرية/ تر: محمد الولي ومحمد العمري/ دار نوبقال للنشر/ الدار البيضاء – المغرب/ ط١/١٩٨٦/ ص١٥.

(٢) تزفتان تودوروف/ رولان بارت/ امبرتوايكو/ مارك انجينو/ اصول الخطاب النقدي الجديد/ تر: أحمد المديني/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط١/ ١٩٨٧/ ص٢١.

(٣) تيري ايغلتن/ مقدمة في النظرية الادبية/ تر: ابراهيم جاسم العلي/ دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ١٩٩٢/ ص٦٩.

(٤) المشهد الجديد في القصة العراقية/ منشورات أمد/ بغداد – ط١/ ١٩٩٢/ ص١٠٠.

(٥) نزار عبد الستار/ المطر وغبار الخيول/ قصص قصيرة/ منشورات اتحاد الادباء في العراق/ بغداد – ١٩٩٥.

(٦) المشهد الجديد في القصة العراقية/ نفس المصدر.

(٧) ت.ي.أبتر/ أدب الفنتازيا/ مدخل إلى الواقع/ تر: صبار سعدون السعدون/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد/ ١٩٧٩/ص١٩١.

(٨) المشهد الجديد في القصة العراقية/ نفس المصدر.

(٩) المشهد الجديد في القصة العراقية/ نفس المصدر.

(١٠) محمد اسماعيل/ أوديب الغفل/ مطبعة الادب البغدادية/ بغداد – ١٩٩٣/ ص١٣.

(١١) ت.ي.أبتر/ أدب الفنتازيا/ نفس المصدر/ ص١٩١.

(١٢) ت.ي.أبتر/ أدب الفنتازيا/ نفس المصدر/ ص١٩١ – ١٩٢.

(١٣) مجلة الاقلام/ ع (٧،٨) تموز – آب/ ١٩٩٢.

(١٤) مجلة ألف باء/ العدد (١٣٠٣) بتاريخ ١٥/ أيلول/١٩٩٣.

(١٥) طاهر عبد مسلم/ صعود القمر/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد – ١٩٩٣.

(١٦) طاهر عبد مسلم/ صعود القمر/ مصدرسابق .

(١٧) وتندرج ضمن هذه الانماط الجديدة: مستوطنة الكلاب – لقصي الخفاجي/ الرجل الغريق – لجابر خليفة جابر/ ونصوص (وثيقة مدى) لفيصل ابراهيم كاظم وسعدي عوض الزيدي،...

المفارقة السردية في

بناء الوهم وهدمه*

تندرج القصص المنشورة في العدد الثالث من مجلة الطليعة الادبية – تحت مصطلح (قص)، وهو من المصطلحات الموازية لاطروحات ما بعد الحداثة، وقد إقترن هذا المصطلح في التداول النقدي بمرحلة جديدة من المغايرة والاختلاف في الكتابة القصصية من حيث الرؤية والموقع والشكل.

إذاً نحن أزاء (قص) وليس (قصة)، لأن القصة لم تعد تحتفظ بالنقاء الخالص، لذلك إستتبع تغيّر مفهوم القصة – تغيّر وظيفة القص.

ومن منطلق (المقارأة) بصيغة (المقاربة) بين (القصة) و(القص) قرأت ست قصص على النحو الاتي:

١. توحة –عبد الرضا الحميد.
٢. عيون – حامد خنجر.
٣. ذاكرتي أصص زهر – ضياء الخالدي.
٤. التحقيق يعاد مرة أخرى – لطفي العبيدي.
٥. اختفاء رائحة – أحمد الخيّال.
٦. حلم نعامة – رسول خضر الزبون.

ولكن ضمن أي خط تتدرج هذه القصص: ضمن مفهوم القصة أم مفهوم القص؟

تلك باعتقادي إشكالية نقدية، تضع الناقد أمام إمتحان جديد، وخاصة ان كتابها – هم (شباب) من حيث قاعدة العمر والتجربة، ورغم انني لاأخفي إنحيازي بحياد إيجابي إلى (الشباب) بوصفهم أكثر جرأة وشجاعة في التجريب والاكتشاف، إلاّ انني أرى بان القص الجديد وان كان يسعى بقوة التوجه نحو الاختلاف مع السائد القصصي، إلا انه لم يُحدث قطيعة شاملة مع الأرث القصصي القائم حتى الآن، غير انه يسير خارج النسق المألوف بحساسية (نص) ما بعد الحداثة.

لهذا تسعى القصص الست– إلى استثمار إمكانات القص الجديد عن طريق(بلبلة) أو(إقلاق) الوعي القائم بانشاء بني إفتراضية محاكية للواقع من خلال بناء الوهم وهدمه باسلوب مباشر وغير مباشرة في السرد القصصي، لهذا إنشغلت هذه النصوص بالذات، واشتغلت على الذات في كيفية بناء الواقع الافتراضي أو إبداعه لنفسها سواء بتسمية أو بدون تسمية، حتى إقترنت هذه التسمية بـ(الأنا) إقتراناً جوهرياً، وذلك على الرغم من تمسكها بالتطابق الحرفي بين السرد والواقعية.

وبغية التمييز بين إنشغال الذات بنفسها ومفارقة الواقع في القص، وبين الانشغال بالسرد ومحايثة الواقع في القصة، إختارت هذه (المقارأة) إعادة ترتيب(كتابة المقروء) على وفق إسلوبين رئيسين :

- **اسلوب السرد المباشر**

تتدرج ضمن اسلوب السرد المباشر أربعة نصوص هي (توحة/ عيون/ اختفاء الرائحة/ حلم نعامة)، ومفارقة الواقع في هذا الاسلوب – ان السرد فيها يبحث عن حدث له، أي بمعنى انه سرد غير حدثي – non evenementiet .

في نص (توحة) يثمر السرد قصاً، ولكن القص لا يثمر سرداً، وتلك مفارقة شعرية في نظام لغة السرد، فالمسرود مؤلف من سلاسل، وتعد كل سلسلة وحدة تركيبية

أعلى من الجملة، لانها تتضمن عدة جمل، وتتعالق هذه الجمل حتى تشكل بنية سردية من العلاقات.

وعلى الرغم من ان النص يبدو كأنه مقطع قصير من رواية أو عمل قصصي طويل، فهو قائم على توزيع سلاسله السردية، وتنويع مستوياته التعبيرية بطريقة مفككة، وكأن تفكيك نظام اللغة في السرد عبارة عن شكل دلالي مقصود في التفكيك على الرغم من انتظام وحدتي الزمان والمكان (في الشقة/ في الصباح) .

وتدفع آلية التفكك في السرد إلى استعمال الجمل النقطوية بوصفها تمظهرات سردية متدرجة لانظمة حاوية أو حاضنة لافعال ايروسية:

(نعم فعلناها أول مرة واياه في.. وواحدة تلو أخرى، انهمرن يقلن:

- عند حافة الملعب..
- في زريبة..
- على سطح..
- في حافلة..
- تحت سفارة..
- في مصعد..
- في طائرة..
- تحت سلم..

وعلى الرغم من ان نص (توحة) لا يعدو كونه مقطعاً قصيراً، فانه يتضمن فجوات سردية قاطعة لسياق القص بصيغ ينزاح فيها السرد خارج أي حدث قد حدث فعلاً، وهنا تكمن المفارقة السردية – في الكشف عن الواقع وتشوفه من خلال الوعي بالتاريخ عن طريق احالته إلى علامات أو اشارات دالة:

الكسيح التركي/ الغزو السوفيتي لكابول/ ذوي القبعات الحمر/ الأب الأفغاني/ ريودي جانيرو/ تاج محل/ استبرق التونسية/ ليدا الأندلسية/ نجمة في التراب ...الخ. وبهذا التناص القائم على الأفتراض النصي لاسماء الاعلام والأمكنة – ينزاح الواقع والتأريخ معا بالمفارقة السردية في بناء الوهم وهدمه.

وعلى النقيض من نص (توحة) يشتغل القص في نص (عيون) على ايصال الأنفصال السردي بين الفجوات السردية القاطعة لسياق القص – بتكثيف المجرى اللاشعوري، وعلى الرغم من أن (توحة) اعطى اهمية للتركيب وملفوظيته حتى صار يعنى بـ(معنى العبارة وحيثياتها) فان القص في (عيون) يتمسك بوظيفة الفعل المسرود رغم إنحسار دوره في القصة، لدرجة إتخذ من اللاشعور آلية في اكتشاف واستبطان اعمق الانفعالات في دواخل الشخصية، حتى شيد ابنية مخفية من اللاوعي – تتمظهر في السرد وكأنها أبنية فعلية قائمة في الواقع، أي بمعنى أن الأسلوب المباشر في السرد وأن لم يستقم مع مجرى اللاشعور، فقد استبنى منه قصة تبحث عن حدث لم يقع ابدا في الواقع، هكذا بنى الوهم في هيأة واقع، وما أن اطاح بالواقع حتى تبين ان الواقع كان مجرد وهم:

(كان اختفاء ذاهل غير المتوقع سببا كافياً لهدم وعيها وزعزعة استقرارها وادخالها في دائرة الرعب المتجذر في اغوارها، حدث ذلك عند الصباح وما زال ينسج ظله الثقيل حولها، يتخثر في اعماقها، اذ ليس بوسعها ان تشعر بالندم أو الخطيئة، فكل ما تحس به الأن هو نصل السكين الحاد اللامع وهو ينغزر في جلدة رقبتها البيضاء، غير انها اضحت في انتظار ما سيحدث لها، فقد سئمت الأنتظار وعلى احدهم ان يتمّم الأمر بالسرعة الممكنة للتخلص من ثقل الزمن والقلق الذي ينهش صدرها).

فماذا حدث لها عند افق انتظار القص؟ وكيف نسج القص هذا الوهم من الواقع حتى صار حقيقة يجب التسليم بها؟

عند هذه النقطة العليا– يتقاطع الواقع مع الوهم، فيقوم السرد بتوجيه الصدمة المتدرِّجة لوعي القارئ في لحظة (كوميدرامية) تجمع قسوة الخوف ومرارة السخرية في بوتقة واحدة.

اذن ماذا حدث في اللحظة التي استسلمت فيها الفتاة، وسلّمت رقبتها للذبح نتيجة خطيئتها التي مسكت بها (عيون ذاهل المجنون)؟

(أنت تبتسمين.. بينما أمي تذرف الدموع من أجل دجاجتها التي عضها كلب/ إتسعت عينيها دهشة../ ثم اكمل قائلاً: ولحسن الحظ استطاع ذاهل المجنون ان ينقذها قبل فوات الاوان ليسلمها إلى أبي الذي تولى ذبحها مرغماً..).

لقد هيأ لنا النص هذه النهاية بعد أن هيأ لنا الوهم بكل ما ينطوي عليه من أبنية لا واعية إبتداءً من تفكير الفتاة القروية بعيون ذاهل المجنون التي أمسكتها بصحبة رفيقها الجديد وهو يهمُّ بتقبيلها أولاً، ومن الحالة التي كانت تصغي فيها للكلمات الجوفاء التي أمر بها أبوها أخاها الاصغر باستحضار السكين على وجه السرعة ثانياً:

(كانت تصيخ السمع، بينما الدماء أخذت تشفّ من جسدها. أمسكت رقبتها بكفيها.. وللمرة الاولى أجهشت بالبكاء) وبالتالي فان ما تبين لا يعدو كونه قضية أخرى لا شأن لوهم الفتاة بها.

بهذه الضربة القصصية المثيرة هدم السرد كل ما تقدم من بناء واقعي، لأنه مجرد وهم، فانهار الطرف الآخر من المعادل الموضوعي الذي شيّده القص بقدرة

وبراعة فائقة، وتلك باعتقادي ضربة قاص حاذق في كتابة القصة، كأن السرد موجّه برمته نحو حدث مؤكد فعلاً وإن لم يحدث أصلاً.

وإن كانت آلية اللاشعور قد وجهت القص في نص (عيون) نحو الكشف عن دواخل الشخصية المنهوبة بالفراغ والخوف والرعب، فان آلية تكسير الذاكرة قد وجهت القص في (اختفاء رائحة) وجهة لا شعورية أيضاً:

← عند زمن بعيد توقفت الذاكرة

← ألهم ذاكرته الضياع

← إلاّ انه لم يتذكر

← كما لم يتذكر

← أمه التي لم يعد يتذكر متى رآها آخر مرة

ويتعالق الوصف الشيئي للاسطح الخارجية، مع السرد الاستكشافي لدواخل الشخصية، حتى يمتزجا في وحدة دالة على انطماس المكان، وتشتت الزمان بفعل الذاكرة المعطوبة بالنسيان، وهي تحاول الامساك أو التشبث بالمكان الذي أطاح به الزمان في الذاكرة:

← إرتفع صوته في الفضاء، لم يعثر على أحد والغبار قد علا كل شيء

← كانت رائحة امه غائبة.

← جلس على كرسي مصنوع من سعف النخيل، ثم بدأ يرسم في ذهنه صورة لها، نسي بعض ملامحها، كانت تتقد وتختفي في ومضة سريعة خاطفة عجز عن إدراكها.

ولكن القص أفضى إلى سطر زائد عن الحاجة، واعني بذلك (السطر ما قبل الاخير من نهاية القصة) لهذا كان ينبغي ان ينتهي القص بالصيغة الآتية:

← (كان يسير آخر مرة – كما ذكروا – كرجل خائف أنذر بشيء خطير، وعندما سئلوا عن أمه، أكد الجميع انهم لم يروها مطلقاً، كما لم يسمعوه يتحدث عنها يوماً ما، غير رجل واحد أعلن لنا، انه سمعه يصرخ عندما إجتاز الشارع الوحيد في الليلة الاخيرة، كان وجهه – كما قال – شاحباً يخلو من أي تعبير) .

ويقوم القص في نص (حلم نعامة) بتوجيه آلية الحلم نحو بناء الوهم باطار واقعي: (كان نائماً) حلم بانه استيقظ من نومه).. وتلك مفارقة لمغادرة الواقع بالكشف عنه عن طريق الوهم، فقد هيأت لنا فاعلية السرد (محاولة الانتحار)، ولكن في اللحظة التي أقدمت فيها الشخصية على إلقاء نفسها من على حاجز الجسر، تناهبت الذات مخاوف وانفعالات محركة للاندفاع والتردد في آن واحد:

(ماذا أفعل؟.. أقفز؟ كلا.. تقدمْ، كلا تراجع.. خطوة واحدة فقط.. لا.. لا تفعل.. بل هنا.. أو...) .

ومثلما انبنى القص في نص (عيون) على المعادل الموضوعي، ينبني القص هنا على المعادل بين (حلم الشخصية) و(حلم نعامة) غير ان: التكثيف – Venclichung يناظر الاستعارة والازاحة – Verschi ebung بين الشخصية/ والنعامة.

وفي هذه اللحظة التي تهيأ لنا بان الشخصية قد ألقت بنفسها وسط تلك الامواج المتلاطمة، فان ما حدث شيء آخر قائم على المفارقة السردية بين الوهم والواقع:

(هناك موجة تتراقص غروراً لانها قبل قليل طمرت رأس نعامة بائسة). بهذه الدلالة الحافة أطاح القاص بالوهم الذي بناه بدلالة الواقع عبر السلاسل السردية، وبذلك إنتهج الكيفية نفسها التي انتهجها نص (عيون) في الجمع بين الوهم ومرارة السخرية، أي بمعنى ان السرد المتخيل كان يتحرك في البحث عن حدث لم يحدث أصلاً.

- **اسلوب السرد غير المباشر**

اما القص في (التحقيق يعاد مرة أخرى / ذاكرتي أصص زهرة) فقد إنتهج الاسلوب غير المباشر في السرد المتخيل، فالحدث هنا يبحث عن سرد، وخاصة ان الحدث بحاجة إلى سرد فعلاً .

في نص (التحقيق يعاد مرة اخرى) يتجه القص إلى مفارقة الواقع بالوهم، وهو وهم قائم على فانتازيا اللاشعور، فالشخصية هنا – شخصية واقعية، ولكنها تتعرض إلى مساءلة غرائبية عن افعال وحوادث كونية:

← (لم أكن قطعا مسؤولاً عن خسوف القمر)

← (اتهامي بخنق الهواء وأحتكاره لاغراض شخصية)

← (وجود تلاعب خطير في ميكانيكية المناخ)

← (تلاعب بالزمن)

← ... الخ.

ويتركز اللاشعور لهذه الشخصية في انها – شخصية ممحوة، مغيبة، مسلوبة، منهوبة، مدحورة مذمومة، ممسوخة:

← اني خرافي..

← لا اعني أي رقم تعبوي..

← كيف تسمح سيدي بان تصنع مني بطلاً بلا تاريخ..

← اني لا اصلح لبيدق خشب..

← لا اصلح لنفسي..

← ربما لأني بلا اعضاء..

أن انسان هذه الشخصية: علامة، اشارة، مرموزة، ايقونه، أي دلالة بضمير المتكلم (أنا) على ما هو مطموس أو مسكوت عنه.

وتتضمن فانتازيا اللاشعور– شفرات حادة – حافة قابلة لمستويات متعددة من التأويل، ورغم انها نتاج متعة حسية نرجسية متخيلة، فهي انعكاس و فعل لسيكولوجية إنسانية مقهورة، تتجه منها آلية القص إلى نقد الواقع عن طريق بناء الوهم وهدمه في آن واحد.

ويتجه القص في نص (ذاكرتي اصص زهر) نحو شعرنة السرد، ورغم ان السرد في هذه الشاعرية عبارة عن وهم شبيه بالوسن، فان شعرنة السرد ليس بهذه البساطة التي تتثال فيها شاعرية القص بدلالة غير حافة، والا فهل بامكان هذه الشاعرية غير السردية ان تؤكد حدثاً لم يحدث ابداً ؟

ان أي حدث لا يقبل الوصف أو الشرح أو (عرض الحال)، لهذا كان من الممكن ان يتجه القص إلى (البوح)، والبوح حدث اعلى من السرد لو تركزت آلية القص على كيفية تكييف منطوق شعرية السرد باطار شاعري.

فاللغة اذن لا تكفي في الانشاء، فهناك فعل، وعلاقات منطقية وزمنية بين القص والحدث، لهذا فالسؤال: ليس (ماذا نقص) ؟ وإنما (كيف نقص) ؟

واذ يتجه القص في هذه النصوص إلى بناء الوهم وهدمه، فإن هذا المبدأ يتخذ من تمثلات الواقعية وظيفتها، ومن التجريبية أدواتها– كأسلوب لوعي ذاتي مباشر وغير مباشر في الكتابة، لتحقيق المفارقة مع الواقع بالايهام – كشكل من أشكال نقد اللامنظور من الواقع المنظور بحساسية جديدة من القص، لهذا تستدعي هذه الكتابة الانتباه إلى ذاتها، بوصفها بنية وصنعة ونسيجاً من العلاقات بين المرئي والمتخيل/ الواقعي والافتراضي/ العادي والاستثنائي.

*** قراءة نقدية لقصص العدد الثالث من مجلة الطليعة الادبية العراقية .**

(بوكوكو و ماكوكو)*

اللعب الحر بقواعد القص

يتجه على السوداني في (مائة قصة وقصة) * صوب الأنا والتمرد ضد الواقع بأسلوب (المكر الحميد) في بناء الواقع وهدمه ، وفي هذه المفارقة . ثمة أدهاش ومباغتة ولامبالاة أحياناً عند التحرك على حافات خطرة من الواقع في الكشف عن العوالم المظلمة تحت الوعي ، وكيفية ملء الفجوات أو الطيات المخفية منها بالنقائض والدوافع المكملة لها . كالسخرية والتشويه والتحريف من خلال الفكاهة السوداء .

أن علي السوداني لايعنى بالقص ، وإنما يُعنى باللعب الحر بقواعد القص ، حتى أنه لايعطي ضمانات مؤكدة لعناصر الإقناع ، وأنما يلغي واقعية الواقع ، الصدق الفني ، وثوقية القص ، ولكنه يضع (موطىء قدم) للقارىء قبل تكسير واقعية السرد بالإبهام الصريح والإيهام المضمر .

وقد تضّمن _ موطىء القدم _ أستهلالاً أول / أستهلالاً ثانياً / الأهداء الى . لهذا آثرنا الانطلاق من (موطىء القدم) بسياق دائري دونما العودة الى المتن القصصي إلاّ عند مقتضيات الضرورة .

في (أستهلال أولاّ) ستة موّجهات قرائية ، وقد جاء الموَّجه الأول بتوقيع (أنا) بوصفها مركز تمركز الكاتب على ذاته ، ثم تندرج تحتها الموجهات الأخر ، التي يشكل فيها (الراسب التحتاني للحرب بنية إطارية لها ، فقد جاء الموجه الثاني بتوقيع (جندي) :

(أريد ساقي ، خذوا نوط الشجاعة ، ص٥ هذه المفارقة غالباً ماتبنى عليها نصوص المتن القصصي بصيغ مختلفة من التهكم والنقد والسخرية والعبثية ، ولعل هذا الموجه هو المدخل الطبيعي لمجرى الموجهات الأخر بوصفها عتبات تسبق تأويل المتن القصي ولاتليه مباشرة .

وعند تدوير مفاتيح هذه الموّجهات ، نلاحظ بالمعاينة النصّية أن حركة السهم تتجه نحو الراسب التحتاني للحرب :

⟵ عالجوه ، يجب أن لايموت ، أنه أمر الجنرال .

من فيلم سينمائي ملوّن .

⟵ يوجد خراب أينما حللت .

من قصيدة لرعد عبد القادر

⟵ وداعاً ..

لعالم يبيع المدفأة ليشتري عكازاً.

من قصيدة لكريم شغيدل .

وأن كانت هذه الموجهات . بمثابة (كولاج) يتألف من عدة ملصقات / شفرات ، فأن (أنا) الكاتب تشكل مركز النواة الذي تدفع بهذه الموّجهات نحو ذات أطاحت بها الحرب وسلخت جلدها حتى النخاع (كما سنلاحظ ذلك في سياق لاحق) .

وفي (أستهلال ثان) يفضي علي السوداني بالقارىء الى (العادي) من سيرته الذاتية ، أي (القول بما لايقال) .

ولعل القارئ غير معنى بالعادي من سيرة الكاتب الذاتية ، ولكن العادي ترجمان حر في سيرة الكاتب الذاتية ، لأن العادي ظاهر على وجه الكاتب دونما قناع شخصي ، وهنا تكمن أهمية العادي في التعرف على سيرة الكاتب الذاتية قبل توطئة المكتوب .

إذاً العادي من سيرة الكاتب الذاتية لاتخص الكاتب وحده فقط ، وإنما هي شاغل من شواغل أهتمام القارئ بهوية الكاتب وتشكّلاته الشخصية .

والغرض ملاحظة ومعاينة أهم نقاط سيرة الكاتب الذاتية نقتطع من المستوى الأول النقطتين (الثانية) و (الثالثة) و(الرابعة والخامسة) :

⟵ قلت في (الرجل النازل)

* أراد أبي أن أصبح طبيباً .

* في العام ١٩٨٤ تخرجت من معهد النفط ، فابيضت عينا أبي من الحزن ومات.

* في العام ١٩٩٠ خفت من الأمريكان وشركائهم فهربت من الجيش .

* في العام ٢٠٦٢ سأتوقف عن ممارسة الحياة . ص٧

ونقتطع من المستوىالثاني ـ النقطتين الخامسة والسادسة :

* نسيت وجه أمي

* صادقت أمراة سيريلانكية (الصفحة نفسها) .

إذاً العادي قد يشي بالمكاشفة إمّا على نحو مفارق أو مطابق بين آليات المقروء من حياة الكاتب وأشكاليات المكتوب من عمل الكاتب .

أمّا (الإهداء إلى)، فقد توجّه إلى أمكنة وشخصيات يختلط فيها الترتيب الزماني والمكاني للشخصيات والأفكار بوصفها أبنية مخفيّة من الوعي المعذّب بالغربة . وبغداد هي البؤرة التي ينبثق منها تشفير الأمكنة وتنثير الشخصيات وتنجيم الازمنة _ ليس لانها حاوية أو محتواة أو حاضنة لكل ذلك ، وإنما لأنها مركز التشظي وتنجيمه .

إن (الاهداء إلى) يستدعي الحياة بوصفها كائنات حية وحيوات تعبيريّة متجددّة في الأمكنة الماثلة في الذاكرة إلى المنافي والأقاصي ، وليس العكس :

ـــــ◄ مقبرة الانكليز/ جسر الصرافية/ باب المعظم/ ساحة الميدان/.... ص٩.

وبهذا(الاهداء) تستعيد الذاكرة المحجوزة في المنفى . الوعي بأزمنة هذه الأمكنة أو أمكنة هذه الأزمنة بوصفها أبنية مركبة تركيبة لاشعورية ، ولكن إذا ماتعرّضت فيها الذات الى التيه والتشويه والضياع ، فان الوعي المعذبٌ بالغربة يستيقظ مع تواتر الأصداء لحظة الإنتماء إلى هذه الأمكنة والشخصيات والأزمنة .

لهذا تأتي الأمكنة والشخصيات والأزمنة (المهداة إليها النصوص) لتجذير الذات بهويتها الاناسية وعلاقاتها المكانية بكينونة الوجود ، وبذا فان هذه الامكنة والشخصيات والأزمنة ليست مجرد ترسبات مطموسة في قاع الذكرة المحجوزة.

وهذا يعني أن (الاهداء إلي) يبدأ من أندماج الكاتب بذاته بسياق مفتوح على مستويات متعددة من الاحالات الى أمكنة إمّا أن تقترن بشخصيات مألوفة لدى الكاتب ولدينا : غرفة ركن الدين يونس/ مقهى حسن عجمي / جدارية فائق حسن / شاي حجي نعمة / قاسم أبوالجرائد/ أو تقترن بأزمنة مالوفة لدى الكاتب ولدينا : تمثال الرصافي/ تمثال السعدون/ جسر الأحرار/ عقد النصاري / نصب الحرية /

كما ينفتح هذا السياق على مستويات متعددة من الاحالات أيضا الى أحداث إمّا أن تقترن بأمكنة أو شخصيات أو أزمنة مألوفة لدى الكاتب ولدينا :

أعدام محمد حسين / المدفأة التي سرقها ../ أمسية محمد خضير/ ضحكة كمال سبتي / ...

أن هذه الأمكنة والشخصيات والأزمنة منضّدة على هيأة علامات نصية وامضة خاطفة مثيرة لكوامن اللاشعور المركبة تركيبة كلامية عادية سواء بوعي أو بتداخل غير واع بأوجاع الغربة ومكابدات الحنين ؟

ولعل (**الراسب التحتاني)** للحرب والفوضى المدمّرة الناجمة عنها هي التي أطاحت بالذات ، أن لم نقل هي الدافع والمحرِّك في التمرد على الواقع وضد العقل :

- حدثت الحرب ، فصرت عنقاً لمدفع ينبح في الليل ويغصّ في النهار / ص١١.
- أحنّ اليك أيتها الحرب الرائعة ، كنت لذيذة معنا ، وكنا وقودك ص٦٢ .
- الحرب كرنفال من الاعضاء الطائرة ص١٠٤.
- ثالثة ، أنا البطل القوي ، عندي خمسون نوطاً للشجاعة والبسالة . فلم يبقى بمعيتي إلاّ نوط واحد للجبن المتألق . ص٨٨ .

وما يعنينا من هذه الانساق – مضامين الجمل بوصفها شفرات قصصية ، وكيفية الانحراف بالقص نحو الدلالات الحافة بالواقعة التي تخرج من المعنى الى المغزى .

ولعل قصة(الاهداء) أكثر قصص (المائة قصة وقصة) تلاعباً بقواعد القص ، وكيفية الخروج من فائض المعنى الى كثافة المغزى باستعمال دلالة التكرار :

← هذا كتابي الذي أهديته لصديقي قبل الحرب .

← هذا كتابي الذي أهديته لصديقي ، لصديقي قبل الحرب

هذا كتابي ، كنت قد أهديته لصديقي قبل الحرب ، وكان صديقي قد باعه بثمن بخس نبيذاً مغشوشاً بعد الحرب / ص٩٤

يتألف النص من جملة مركزية واحدة (هذا كتابي أهديته لصديقي قبل الحرب) ثم يقوم بتكرار الجملة الواحدة . على وفق تدوين جزئي لمفردات الجملة ، غير أن الغاية من هذا التكرار ليس لنواة تشاكلية فقط ، بل لترسيخ مضمون شفرة الجملة (قبل الحرب) بتكرار مقلوب على نحو مفارق لها (بعد الحرب) .

وعلى الرغم من أن اللعب الحر بقواعد القص محمول على خطاب موجّه للقارئ نحو (**الراسب التحتاني**) للحرب ، فان موجِّهات هذا الخطاب لاتتحكم بآلية القص من حيث الوجهة والمسار ، لان اللعب الحر بقواعد القص مفتوح على شيء آخر غير قص الأثر الذي يُعنى بوظيفة القص ضمناً ، إذاً أكان اللعب الحر بقواعد القص يجري في منطقة ماوراء القص ؟ ذلك هو الوجه الآخر من المسألة !

- علي السوداني / بوكوكو وماكوكو / مائة قصة وقصة / دار أزمنة للنشر والتوزيع / عمان / ١٩٩٧ .

المرواة ..

واختراق نظام السرد

.١.

في البدء لاتخفي هذه المقاربة انحيازها بحياد تام لـ " **المرواة** " بوصفها كتابة جديدة ، تلقّف فيها عمارأحمد شفرات الاختراق " المرواتي " لنظام السرد بطريقة جديدة أيضاً ، اتجهت بقوة الاختلاف مع السائد، وقد اصطلح عليها بـ " **الكتابة الغيمارية**".

وعلى الرغم من أن هذه المرواة " نتاج " **تجنيس ملتبس** " بتعبير أحمد المديني ، فإن جمالية المرواة " تكمن في هذه الملابسة الاجناسية المقصودة ، لأنه تجنيس غير قائم على الترافد الاجناسي ، وخاصة انها تنمو وتتشكل على نحو مفارق تماماً للترافد الجناسي المكتوب بطريقة النص المفتوح .

وعلى الرغم من التشاكل الاجناسي بين السرد والشعر الموازي له في كيفية تبئيرجمالية " التكثيف في كلام متوتر " فإن " المرواة " لم تقم بشعرنة السرد ، كما انها لم تقم بسردنة الشعر ، وانما جعلت كلاً منهما يتحرّك بين جدار وآخر، تجري فيهما اللغة بين فجوات السرد بحيوات متحركة، ويتحرك السرد بين فجوات اللغة بايقاع متوازي .

وان كانت " المرواة " بنية مسرودة وليست بنية سردية ، فان " المرواتي " فيها " حكّاء " وليس " حكواتياً " ، أي هناك فرق بين مَن يحكي ومَن يتمثل المحكي على وفق مقولة السارد المستمع لسرده ، وهذا ما جعل المرواتي يجتهد في نحت واشتقاق مستندات ساندة لمرواته ، تشتغل على كيفية زحزحة نظام السرد بزعزعة ثوابته النسبية ، وأهم هذه المستندات الدالّة :

(**التسريد)** القائم على تكسير واقعية السرد بـ (المخيال التسريدي " الذي يعتمد على " **ذاكرة المرواة** " نفسها ، مما حقق (التسريد) حيازة جديدة في كيفية انتاج " الاسطرة الشخصية " ، ومن ثم كيفية نقل " **الحكاية الشعبية** " من منطقة السرد المألوف الى منطقة مخلّقة ب " الميتا . سردي " غير المألوف ، ومن بين الكيفيات الحكائية المثيرة : حكاية " **وردة الضوء** " و " **خرافة عبدوخوب** " ، وتشكل حكاية " **بيبونا** " من بينها بيئة مرواتية موازية لمرواة ضمنية أخرى لمحارب آشوري عاشق لـ " **بي . آبو . نان** " ، والذي صار اسمها فيما بعد " **زهرة البيبون** " ، ومنها استقى المرواتي عمارأحمد نص مرواته " **بيبونا** " .

ولتكسير ما تبقى من واقعية السرد ، تطلق المرواة السرد الحكائي في فضاء الموسيقا ، باستثمار النوتات الموسيقية بوصفها طيّات مسكونة بتكتلات موجية مثيرة لكوامن اللاشعور بوعي وبتداخل غير واع مع الابنية المخفيّة من اللاوعي ، لدرجة تشكل فيها شخصية " الموسيقار المرواتي " بنية موازية للرواي العليم بتسريده الحكائي " .

ولكل ذلك ، هل " **المرواة** " فرضية أم احتمال أم واقع قائم بدلالات حافة ؟

على الرغم من طغيان نرجسية المرواتي عمار أحمد بدرجة عالية من الانهمام بالذات ، والانشغال ببنياتها الصغرى ، فانها تسعى الى تشكيل العالم من خلال ذاتها ، لهذا فهي " **ذاتية الوعي والانعكاس** " ، وكأن الـ " **أنا** " في المرواة " شكل مقلوب للذات .

إذاً الاسطرة الشخصية ، ومعاداة السرد ، والفوضى المرتبة ، وفضاء الموسيقا ، واستنطاق المحكي بما لم تقله الحكاية ، والمخيال التسريدي ، تشكل هذه العناصر مجتمعة " **عماد المرواة** " بوصفها تجربة فريدة تتحدى " **القارئ الخامل)** فعلاً .

. ٢ .

وبغية الاستدلال على مواضع معينة من جماليات " المرواة " المسرودة لابد من معاينة مرواتين هما " **انت موسيقاي** " و" **بيبونا** " من دون الانسياق في التفاصيل الزائدة عن الحاجة .

في " **انت موسيقاي ... أو هذا البياض المحنك .. !** " ينكسر السياق الخطي لعنوان المرواة بصيغة مركبة من جملتين لا رابط بينهما سوى (**أو**) الاختيارية ،

التي لا تمنح القارئ خياراً أصلاً ، وانما تضعه في حيرة غامضة ، وخاصة ان العنوان الثاني دال على حيز الكتابة الشاغرة بدلالة البياض ، غير انها جملة ايهامية ، لاتمنح القارئ أيضاً ضمانة مرواتية في انها (**كتابة شاغرة**) فعلاً !!

وفي " **أنت موسيقاي** " يعترف المروائي بانه " **سيتفوضى مرتباً** " ، مما تستدعي هذه الفوضى المرتبة ، ان يرتب المرواتي " الهدوء المترب المنسي " في " أيامه " و" الممرات التي تؤدي اليها بفوضى شبابية " ص ٥٧ ثم يتحرك عبر المسافة المشتركة بين " **أنا .. هو** " ص٥٨ حيث يتدفق الكلام بسيولة لغوية " سأضرب بالكف المعدنية شارة باب الحكمة ايضاً ، لأفتح رأسها واكاسر الحكماء والبلغاء والمغفلين بغبار المتاحف والسنين المتراكمة كلها " ص ٥٩ فتتعالق نرجسية المرواتي بالأسطرة الشخصية " ماكنت أعلم آن **باب لكشن** سيؤدي الى **باب نركال** " بعد سنين بطريق يناور بوابة الموت ، وكل الحب المنيشن بالسواد ، والطرق النحيفة التي نحتها العشاق على مدى آلاف السنين " ص ٦٣ ويتخذ من (**الذاكرة**) آلية لتسريد الوقائع بصيغة خلط الترتيب الزماني وامكاني للشخصيات والاشياء بصيغتي الاستباق والارتداد " عند عام ١٩٨٢ / رأيتها في ٢٠٠٣ / قفز بي الى عام ٢٠٠٤ " ص ٦٠ .

ان باب لكشن يؤدي باب تركال ، حيث فضاء العتبة ينفتح على الخارج ، ولا يلبث ان يعود عبر صعوده وهبوطه ليرتدَّ الى الداخل : " انا معروف هنا في هذه المدينة بأن افكاري حدباء مثل احد أسمائها ، واني حريص جداً على استقامة آثامي واعوجاج طرائقي في بلوغ سدة الكلام) ص ٥٩ "

ان مرواة " **أنت موسيقاي** ... " قد أسست طبقة مطرسنة لكتابة ثانية ، ستتجلى أكثر في مرواة " **بيبونا** " ، فاالتطريس هنا لايتشكل وفق كتابة جديدة فوق كتابة قديمة ممحوة ، وانما يتشكل كطبقة آركولوجية ثانية ، بدلالة ان المرواة الثانية " بيبونا " مضمنة نوتات موسيقية قاطعة للسياق المرواتي ، ورغم أن شفرات هذه النوتات عصية على فهم القارئ ، فإن بامكان القارئ ان يتلقف منها مايبوح بها لسان الموسيقار المرواتي بين ثنايا المرواة ، بوصفها طيات مشحونة بالأوجاع الفاضحة . لتهويمات المحب الخائف وأوهامه السرية المكتومة ، وهنا تكمن جمالية مرارة (**نائلة**

. عسل . بيبونا) المرواتية " استنفرتُ طاقتي في التكتيم " ص ٧٨ بي . آبو . نان و " كيف سأنسج انا ما يجعلها اسطورة ، وسأوظف كل ما أسمعه لتأليف عمل موسيقي ، جاعلاً نائلة محوراً اساسياً ، تحف به هذه التفاصيل وخيوطها المتفرّعة " الصفحة نفسها / بي . آبو . نان .

صحيح ان (**الحب**) هذه الثيمة العادية المستهلكة مركز مدار " **بيبونا** " ، ولكن ألم تكن (**بيبونا**) مركز مدار هذا الحب ؟ وإلاّ ما قيمة موسيقى الكائن المرواتي من دون (**بيبونا**) ؟ ألم يتخلّق الموسيقار المرواتي من خلال (**بيبونا**) .

ان مرواة " **بيبونا** " أو " **أنت موسيقاي** " ليست مرواة حب قائمة بذاتها ولذاتها النرجسية ، وانما هناك سطوح محايثة لها : السيرة / الذاكرة / الحكاية / الاسطورة / ووقائع أخرى يذوب فيها الواقعي بالتخييلي .

*أنت موسيقاي ...أوهذا البياض المحنك بالبياض / د. عمار أحمد / مراو / دار بعل – دمشق ٢٠٠٩ .

* بي – آبو – نان / مرواتان / د. عمار أحمد / دار الحوا ر / سوريا – ٢٠١١

مقاربات – ٢

آلية الشكل الروائي

التجريب الفني في الرواية العربية(•)

منذ مطلع الستينات– بدأت حركة التجريب الفني تنمو وتتشكل وفق نزوعٍ ذاتي في الرواية العربية، ومن رحم التجريب تولد جدل تناسلي حيوي في الرواية، اتخذ في الستينات بداية تحول جديد تخلت الرواية بموجبه عن تقاليد الواقعية بانماطها الاربعينية والخمسينة بصيغة الانقطاع، وتحركت بآلية شكلية في البحث عن أفق روائي جديد، وقد كسر التجريب الفني خطية التعاقب المرحلي للرواية، فتحوّلت الستينات وكأنها مرحلة اولى لانطلاق الرواية العربية الحديثة، إذ انتهجت طريق المغامرة اللانهائية بطرق واساليب غير مألوفة ، غير ان التجريب لم يأت نتيجة نزعة ذاتية قائمة بذاتها ولذاتها فحسب، وانما جاء نتيجة محاورة للنموذج الروائي الاوربي بصيغ متباينة من الاقتباس والمحاكاة والتأثر الفني والفكري ، فقد شهدت مرحلة الستينات الادبية: وجودية سارتر، واغترابية كامو، وعبثية البرتو مورافيا، وشيئية ناتالي ساروت، وآلان روب جرييه، وميشيل بوتور، وأمواج فرجينيا وولف اللاشعورية، وتيار اللاوعي لجميس جويس، ورباعية لورنس داريل– الاسكندرية، وكان للرواية الوجودية الناشئة عن الهزيمة النفسية في الحرب العالمية الثانية، والرواية الجديدة الناشئة عن تقهقر الفرد الاوربي بعد الحرب، وكذلك الرواية النسبية

– ردود فعل جديدة من الجذب المركزي للذات الروائية العربية، إذ وجدت فيها منافذ وعوامل محركة ودافعة لها في البحث عن اشكال روائية جديدة، فانطلقت منها بواقعية مغايرة لـ **(الواقعية البانورامية)** .[١]

- **البدايات التجريبية الأولى**

إن (ثائر محترف) لمطاع صفدي و(الحي اللاتيني) لسهيل أدريس و(أنا أحيا) لليلى بعلبكي و(المهزومون) لهاني الراهب– بنى روائية وجودية من حيث التفكير والتقنية.[٢] لانها تعبر عن وعي وجودي مستعاد للذات عبر بنى تعبيرية تعكس إلى حد كبير البحث عن الذات والحرية والوجود وسط (كومة) من القلق والشك والاضطراب والضياع، وقد عبّرت بناها التعبيرية عن هوس في اللغة والفكر، كانعكاس وفعل لهوس الانا الروائية– كذات مهزومة– مأزومة – ضالة – ضائعة.

وان كان (ثائر) صفدي الثوري المحترف– أخفق في التوفيق بين الوجودية والقومية، وبالتالي رفض كل منها، فان نموذج أدريس (اللاتيني) أخفق هو الآخر في التوفيق بين الأنا والآخر، بين الشرق والغرب، وأنتهى به المطاف لأن يبدأ من جديد.

ان تجريبية صفدي، وأدريس، وبعلبكي، والراهب في محاورة (فكرة الوجود) لم تخرج عن الإطار الفكري في وعي الذات والحرية، كما ان شكل تجربتهم الروائية لم تخرج عن اسلوب (السير– ذاتية) المحايثة لوعي الذات الوجودية في (الحي اللاتيني) و(التداعي الحر) باسلوب الحوار الداخلي للذات القومية في(ثائر محترف) .

(٢) تشكل (ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ[٣] و(ما تبقّى لكم) لغسان كنفاني[٤] المنطلق التاريخي الأول في الخروج على السياق الذي تعمل به الرواية الواقعية، فقد كسرت (ثرثرة) واقعية السرد التقليدية في البناء الروائي بالحوار الداخلي، وبتعويم الواقع على سطح مترجرج، وقد بدت وكأنها ثرثرة فارغة، غير ان هذه الثرثرة فتّتت وحدتي الزمان والمكان، إذ لازمان لواقع سائب في مكان عائم .

أما (ما تبقى لكم) فقد بُنيت على تحطيم التسلسل المنطقي للزمن بتنوع الأصوات المتعدّدة بوجهات نظر مختلفة، وردمت الحدود الفاصلة بين السرد والواقعية، وأوجدت لها حركة موقعية يتحرّك فيها الزمان باتصال مكاني، ويتمظهر فيها المكان بانفصال زماني، وبالتالي تتحرّك فيها الشخصيات بخطوط متقاطعة، ومثلما كانت (العوّامة) محوراً لحركة زمن هيلامي، والزمن محور لمكان مغناطيسي، فان (الصحراء) في (ما تبقى لكم) محور لحركة زمنٍ نسبي، والزمن النسبي محور لمكان مطلق .

ان (ثرثرة..) و(ما تبقى..) نموذجان متقدمان لكيفية خلخلة البنية الروائية التقليدية، وتخليق بنية ذات قوام يتفكك، ومن ثم يلتئم بآلية تجريبية مستوعبة لشكلها الروائي، ومتقدّمة عليه بوعي روائي.

لقد خلخلت هاتان الروايتان تقاليد الرواية الواقعية– بقوانين عمل جديدة للرواية، مما فتحت المجال الحيوي لحركية التجريب الفني في السرد بأفق روائي جديد.

- **آلية الشكل في النص الروائي العربي**

منذ أواخر السبعينات– إتخذت آلية الشكل الروائي – سيميائية جديدة، بحيث تحوّل النص الروائي إلى بنية مفتوحة، اذ لم يعد الشكل فيها تعبيراً عن محتوى، بل غدا المحتوى نفسه، فالنص يتّسع لأن يكون: قصيدة، ومسرحية، وسمفونية، وقصة، ورواية، في نسيج متشعب، وبذلك دخل النص الروائي في بنية تعبير مركبة من أهم سماتها: عنف اللغة، وجنون الفكرة، وتمرد الرؤيا، ورفض الواقع، وبذا أخذ الشكل الروائي ينهار بانهيار العالم الخارجي في نص (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة)[٥] وعلى أنقاض هذا الانهيار المتبادل بين الشكل الخارجي والمحتوى الداخلي تتشكل اللغة الشعرية، والمونتاج السيمي، والرسم الانشائي، والحوار المسرحي: لوحات، ومقاطع، ومناظر منفصلة بعضها عن بعض، ولا ترتبط بنواظم معينة سوى

انها تشكل أجزاء متناثرة لمركب فني غير متناسق، ولكنه يتشكل بأنساق متوازية متقاطعة.

وان كانت (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) قامت بتفكيك أنظمة الشكل والدلالة بلعبة شكلانية وأحلّت محلها بنية بانورامية لا قِوام لها، فان نص(الديناصور الأخير) لفاضل العزاوي نفسه[٦] يندرج ضمن نزعة (اللاشكل) إذ لانجد فيه زماناً معيناً، ولا مكاناً محدّداً، ولا شيئاً يحدث، سوى أسماء ورموز ونعوت وعناوين متعددّة، لهذا يُجزأ النص: القصيدة – الرواية إلى عشرين نشيداً، ولكل نشيد اسم وهمي، وقد رمز لبطله بحرف (س) الملّقب بـ (الديناصور)، إلاّ ان (س) هذا شخصية وهمية لاوجود لها إلاّ في ذهن الروائي نفسه.

ان (الديناصور الاخير) لعبة (شعرية– روائية) على مستوى التلاعب بقواعد اللغة وكيفية تحويل سيمياء الشخصية إلى ظلال فيزيكية، ورغم انها تسعى إلى تخليق بنية (شعرية– روائية) ذات إنفعالات واستيهامات وخيالات وأحلام لاقِوام لها بفعل نزوعها اللاشكلي، فهي قائمة على استعادة الوعي بالذاكرة لكسر خطية الزمن بكسر قاعدة النحو في اللغة.

ولكسر الحدود القائمة بين القصة والرواية، وتفتيت الحبكة، وإلغاء الحدث، وتقطيع إنسيابية السرد الواقعي، يندرج نص (سداسية الأيام الستة) لأميل حبيبي و(الغربة) لعبد الله العروي[٧] في شكلانية تجريبية قائمة على مركب تعبيري جديد من (القصة والرواية).

في نص (السداسية) ست لوحات قصصية محورها (الارض والنضال) وليس فيه أي حدث، غير ان لكل لوحة حركة، ولكل حركة لوحة، ويتخذ من الرسائل واليوميات مستويات سردية متباينة.

وينحى نص (الغربة) ذات المنحى في تقطيع الحركة، فهو مجموعة من (قصص– لوحات) تتكون من يوميات منفصلة متداخلة، تتزاوج فيها الذات مع الموضوع عبر شكلنة هندسية معقدّة قوامها (غرفة كبيرة مغلقة).

ولهذا فان (سداسية الأيام الستة) و(الغربة) مركب تعبيري جديد قائم على كيفية الجمع بين القصة والرواية رغم (ان القصة تتعارض مع الرواية تعارض البسيط مع المركب) .[٨]

ولتفكيك القالب الروائي، وتهشيم الاطار الواقعي بلغة حادة صادمة، وفضاء زمني بلاستيكي، وأنا مركزية– تتخلق حوادث مفككّة، وعلاقات سائبة بكيفيات لا إرادية في نص (الزمن الموحش) لحيدر حيدر و(زمن بين الولادة والحلم) لأحمد المديني، حيث يتخطّى الشكل واقعية السرد التقليدي ليؤسس له بنية قائمة بذاتها على خط سردي تتداخل فيه الأزمنة في زمن واحد يرتبط براوٍ متماه داخل الشخصيات، وشخصيات متماهية داخل الراوي كسارد عليم، خاصة وان نموذج أحمد المديني ينطلق من قطيعة شاملة مع الإرث الروائي (وتتحقّق هذه القطيعة في حيازة مؤسسات جديدة للنص الروائي منها هوس اللغة، واللاشخصية، وتعويض السرد والحوار باعتباطية الأحداث الجزئية، وصوغها في إنسياب مجنون لا ينقطع).[٩]

كما ان السارد في (الزمن الموحش) يكتسب وظيفة روائية جديدة بوصفه (بؤرة) لأنوات متماهية معه أو في داخله، وبؤرة لمستويات متباينة من السرد، ولكن ليس بالصيغة التي درج عليها السارد العليم في الرواية الواقعية كـ (فونيم) طاغ ، موجِّه، آمر، وانما ينطبق هنا تعبير كريزنسكي (السارد بنية ذات اصداء وسيطة متعدّدة)[١٠] لهذا جاءت وظيفته– نصيّة وموازية للنص.

ويمارس نص (الهؤلاء) لمجيد طوبيا[١١] لعبة شكلية لا معقوله كصيغة بنائية لثيمة معقولة، ويتجه بآليته التجريبية إلى تخليق بنية روائية قائمة على ما هو ممكن،

ومحتمل، ومتخيّل، من اللاواقع لاختراق الواقع نفسه، وتعكس هذه اللعبة إغترابية الرواية الجديدة المضادة للواقعية، ليس بصيغة المحاكاة الشكلية لها، وانما بصيغة الحوار الشكلاني معها، وخاصة على مستوى انعكاس اللامعقول في الشكل:

← (هذه الرواية لم تقع هنا، لم تحدث الآن. وانما حدثت أحداثها إبّان زمن غير مؤكد وفي بقاع غير معروفة).

← (إن شخصية الراوي– والذي هو انا– تخيلية غير موجودة) وكذلك بقية الشخصيات الاخرى).[١٢]

لهذا فـ (الهؤلاء) بنية داخل بنية، وحدث داخل حدث، تنتفي وحدتا الزمان والمكان، ويتلاشى الوجود باللاوجود، وهذه البنية على حد تعبير المؤلف (رواية لا أساس لها من الصحة).[١٣]

لقد اخترع النص مدينة طوبائية اسمها (إيبوط) نسبة إلى الاسم الثاني المقلوب لمؤلفها (طوبيا) وأخترع طاغية اسمه (الديجم) نسبة إلى الاسم الأول المقلوب أيضاً لمؤلفها (مجيد)[١٤]، وقد إتخذ من (ايبوط والديجم) دالتين على أية طاغية من الطغاة، واي مدينه من المدن في العالم، وبذلك يستمد النص من سديمية الزمان، وهيلامية المكان– إمكانية تخليق مستويات متباينة من السرد، تلتقي وتتقاطع فيها الدلالة مع الشخصية بجدل مستمر.

وتتميَّز (الهؤلاء) بوصفها لعبة شكلانية قائمة على مزج الواقعية بالتشيؤ السردي، وتعويم حركة الواقع بآلية الشكل اللامعقول، وتجزئة حركة الحياة بنظام منطقي صارم؛ لهذا تفضي بالقارئ إلى عناصر متعددّة من الصدام بين الذات والآلة/ الجريمة والاستلاب/ وبالتالي بين (الأنا) و(الهؤلاء) وكيف يسعى كل منهما إلى إلغاء الآخر.

ويفترق نص(نجمة أغسطس) لصنع الله ابراهيم عن (الهؤلاء) في انه لا ينطلق من اللامعقول تعبيراً عن بشاعة الواقع، وانما ينطلق من المعقول تعبيراً عن لا معقولية الواقع غير المنظور، ورغم انه يتحرّك على وفق علامات محايثة للرواية الجديدة في انتهاج اسلوب الوصف الخارجي للاشياء، فهو يقوم بتكسير خطية التشيؤ السردي بالتقطيع الآلي للاشياء عبر مستويات متباينة من النظر، وذلك بادخال:

← الريبورتاج، التسجيل، المذكرات، التحقيقات، كعناصر قاطعة لإنسيابية السرد اولاً، وكعناصر أساسية في تشكيل بنية الرواية ثانياً.

ان (نجمة أغسطس) تشكل مركز جذب دلالية لنصوص روائية أخرى من حيث الشكلنة الروائية، وخاصة (ما يحدث الآن في مصر) ليوسف محمد القعيد و(قائع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني، وهما يلتقتان مع (نجمة..) صنع الله ابراهيم في إسلوب الريبورتاج، والتسجيل، والوقائع اليومية كعناصر يستمد منها الشكل الروائي بنيته التعبيرية في الرواية.

ويتضمن نص (نجمة أغسطس) مستويات متعددّة من النظر إلى (الانسان) و(السد العالي) فالجزء الأول مرقّم من (١-٤) تعبيراً عن الصعود والتطلع والخلاص كبناء مادي، ولكن الجزء الثالث مرقم بالعكس من (٤-١) تعبيراً عن النزول والاحباط كانهيار روحي، غير ان هذا التدرّج في نسغية الصاعد والهابط يتداخلان في الجزء الثاني مع تداخل مياه السد مع حاجات الانسان، ثم يفضيان في الجزء الثالث إلى الشحوب والاضمحلال والانحلال تعبيراً عن إنهيار الانسان من الداخل في مقابل شموخ السد العالي من الخارج، وبمعنى آخر: ان الالة العظيمة في البناء المادي (للسد) من الخارج تناظر- الآلة السياسية المدّمرة في التهديم الروحي (للانسان) من الداخل.[١٥] إذاً لابد للشكلنة الروائية من بنية مركبة من حرفيات تجريبية: الريبورتاج،

المذكرات، اليوميات– كعناصر غير مألوفة في البناء التقني، وباسلوب وصفي شيئي تتقاطع فيه الرؤية من الداخل مع الرؤية من الخارج، كما يتقاطع خط الصعود في البناء مع خط الهبوط في الإنهيار، وبالتالي يتقاطع هول البناء الخارجي مع الاستلاب الداخلي.

لقد سعى المؤلف إلى ان تكون الصخور هي (اليقين) والرمال هي (الذكريات) والاتربة هي (التأملات)، أي انه حاول أن يجعل كل فقرة شكلاً يتفق واشكال المواد الرئيسية: الصخور والرمال والأتربة[١٦] غير ان هذه التحوّلات تأتي بصيغة تحويرات تجريبية – كالمادية (مواد بناء السد) وفنية ك(عناصر التعبير) وكأنها تحكي الشكل الروائي في رواية (التحوّلات) لميشيل بوتور.

ولئن كان نص (نجمة أغسطس) أفاد من تقنية الرواية الجديدة، وقام بتكسير خطّية السرد الواقعي بالريبورتاج – وتكسير خطية الزمن الروائي بالتذكّر، فان نص (وقائع حارة الزعفراني) لجمال الغيطاني يؤسّس بنية روائية ذات مركّب تجريبي أوسع، وهو مركّب مبني بوعي قائم على تقاطع الوصف الخارجي مع السرد الذاتي في مواضع متعدّدة من مفاصل النص الروائي، وبالتالي فأن الشكل مكّون من: ملفّات/ مذكّرات/ تقارير/ اخبار/ تلغرافات/ تحقيقات صحفية وتلتحم هذه العناصر في بنية تعبيرية متعدّدة الدلالات، لدرجة يمتزج فيها المتخيّل بالواقع، والوهمي بالحقيقي.

أما نص(ما يحدث الآن في مصر) ليوسف القعيد، فيلتقي أولاً مع (الهؤلاء) في ان المؤلف يدخل كذات فاعلة في البنية الروائية بالتعليق واللقاء المباشر مع شخصياته الروائية، والحوار معهم ك (أنا – وراوٍ) ويلتقي ثانياً مع (وقائع حارة الزعفراني) في تحويل قرية مصرية ذات زمان ومكان محددَّين، غير انهما ينفتحان على أي زمان ومكان آخر من الواقع العربي.

ان (نجمة أغسطس) و(وقائع حارة الزعفراني) و(ما يحدث الآن في مصر) ذات محور تجريبي واحد، تشتغل فيه آليات التجريب على فن استخدام الملصقات في تشكيل البنية التعبيرية للرواية، ولكن فن الملصقات أو (الاقتباسات) ليس بجديد، فقد استخدم عزرا باوند الملصقات في (الاناشيد) واستخدم ت.س إليوت الملصقات في (الأرض اليباب) و(الرباعيات الأربع) واستخدم جويس الملصقات في (عوليس) وخاصة في فصل (الاحجار الضالة)، ورغم ان بيكاسو قد أشار إلى ان (أعمال فن الملصقات الأولى ولّدت إحساساً بالغربة تلائم العالم الحديث)[١٧] فان الملصقات (الاقتباسات) والمذكرات، واليوميات، والاخبار، والتقارير، والوقائع، إضافة إلى التضمينات الأخرى قد منحت النص شكلاً عمق الإحساس بحركية الواقع غير المنظور بالتجزئ المقطعي (الشيئي) لحركته الكلية، وذلك تجسيداً لتفكّك الانظمة والعلاقات الاجتماعية وسيادة الفوضى واللانظام .

وفي الثمانينيات– يتخطى التجريب في النص الروائي العربي النموذج السبعيني بصيغة التجاوز القائم على تخليق بنى شكلية ذات حيوات تعبيرية جديدة قوامها بنى سردية مغايرة، وخاصة على مستوى هيمنة الشكل كغاية وسلطة، وإستقلالية اللغة عن وظيفتها المرجعية، وبالتالي تكسير خطيّات السرد التقليدي برمته باستخدام آليات جديدة يحل فيها (الحلم والذاكرة والوعي اللاشعوري) محل العلاقات المنطقية والقواعد النحوية في النسيج الروائي.

ونعد نص (أحلام بقرة) لمحمد الهرادي[١٨] بمثابة نموذج لنصوص روائية تتجه بحركية التجريب الفني إلى خلق موازنة بين الشكل الدال، ومحتوى الشكل. ورغم ان (أحلام بقرة) يقوم على التناص الروائي مع (الحمار الذهبي) لابوليوس[١٩] فهو ينتج نزعة غرائبية غير نمطية، وهنا تكمن جدلية (أحلام بقرة) في انها جدلية شكلانية، لاتنفصل عن بنيتها المضمونية بالأساس.

- **يبدأ النص :**

⟵(وأحسب ان ساعة مرّت أو تزيد، حيث تنبهت إلى انني فقدت علامات الطريق) .[٢٠]

- **ينتهي النص :**

(نسيت نفسي مَن أنا بعد ذلك، وحاولت ان أقاوم)

بهذا الشكل تبدأ الرواية من حيث تنتهي بمحاولة إستعادة الذات التي أطاحت بها قوى القهر والقمع والاستلاب:

⟵ (إنسانيتي مجرد إحتمال)

من هنا- فان التحوّل (تحوّل الانسان من شكل آدمي إلى شكل بقري) إنما هو تحوّل غرائبي ناجم عن استلاب تبقيري:

⟵ (عندما تبقرتُ اختلط الأمر عليّ، هل ينفع سلوكي مع البشر أم مع البقر؟ أدركت ان لا شيء يفرّق بينهما سوى حرف واحد هو حرف قد يقضي عليّ إذا لم آخذ حذري) .

ويقترن التحوّل البشري بالتحوّل الروائي من موقع الرؤية المصاحبة للجسد من الخارج إلى الرؤية المصاحبة للذات من الداخل، حيث الذات هنا: أنا واعية لجسدها المبقّر، ومستوعبة لكيانها الحيواني المستلب بقوة خارجية طاغية:

⟵ (اني بشر في بقر)

ان الأنا في هذه الرواية – أنا متماهية مع شخصيات ذي دلالات كونية (موسى- عيسى- محمد) من جهة، ومتماهية مع شخصيات ذي دلالات وضعية (الدكتور نك- الأعمى) من جهة ثانية، لهذا فهي (بؤرة) دلالية لسرد متعدد المستويات أو بنية وسطية لأصداء متعددة.

وفي مجرى التحوّلات الوضعية للجسد (**مخ بشري في جسد بقري**) والتحوّلات الكونية للذات (**كيان حيواني في جسد بشري**) فان بنية التعبير لم تكتف بـ (الأنا) بوصفها الفونيم المركزي الناطق بهذه التحوّلات بضمير المتكلم، وانما أتاحت الرواية باستخدام ضمير المخاطب إمكانية توسيع حقل الرؤية بتنويع مستويات السرد، وخاصة ان الرواية التي تُروى بصيغة المخاطب لابد ان (تفجّر الكلام الذي رفض الراوي الافصاح عنه أو لم يستطع الادلاء به)[٢١] وهذا ما جعل بؤرة السرد تنمو وتتشكل بايقاع تعبيري متعدد الدلالات.[٢٢]

وتقوم رواية (دليل العنفوان) لعبد القادر الشاوي بلعبة شكلانية باستخدام اللغة – كمبنى لاشعوري في تشظية مشاعر الشخصية، بحيث يتدفق المجرى اللاشعوري لها بقوة وعنف وجنون، مما تهب هذه اللغة السردية مستويات حادة صادمة للذائقة الروائية المألوفة.

وان كان التجريب الفني في (دليل العنفوان) ينزع إلى تأكيد نزعة (**اللاشكل**) القائمة على السير – رواية– مخيلة– تاريخ ،[٢٣] فان هذه النزعة اللاشكلية دالة على إشكالية السارد بوصفه سارداً ومسروداً إليه في تخليق ثيمة الرواية، وكأن السارد فيها وجه مضاعف للمؤلف.

وفي ضوء هذه المقاربة لـ (**آلية الشكل**) نخلص إلى النقاط الاتية:

- لقد إستخدم النص الروائي في الستينيات: عناصر التداعي الحر، المنولوج، الديالوج، وخطيات السرد في تخليق بنية تعبير روائية تنمو وتتشكل بكيفيات لا إرادية، وانماط سردية غير واضحة، ولكل ذلك بقيت الأنا الروائية وسط قوى جذب وجودية وقومية رومانسية، ولم يخرج التجريب الفني فيها عن إطاره الفكري بالأساس.

- استخدم النص الروائي في السبعينيات: امكانات جديدة من عناصر تيار الوعي، والسرد القائم على تعدّد وجهات النظر، وقام بتكسير واقعية السرد بالوصف الخارجي، والحوار الداخلي، ولعبة الضمائر المتبادلة، والملصقات، والتضمينات، وبالتالي صار بامكان الرواية أن تنظر إلى الانسان والذات والعالم بأفق ذي مستويات تعبيرية مفتوحة.
- استخدم النص الروائي في الثمانينيات– الحلم، الذاكرة، الوعي اللاشعوري لتكسير التطابق الحرفي بين السرد والواقعية، وخلق مستويات أخرى من فاعلية التخييل والامكان والاحتمال في الواقع كتعبير عن مرحلة جديدة لتجاوز المنظور بأكتشاف ما هو غير منظور من الواقع نفسه، لهذا كانت تنمو وتتشكل من أبنية كلامية دلالية تعبيرية جديدة، تهيمن فيها اللغة بدرجة عالية من الكثافة التعبيرية.

- **اشارات وإحالات**

• نشرت في مجلة آفاق عربية/ كانون الاول/ السنة السابعة عشرة/ ١٩٩٢

(١) لقد استخدم الدكتور محمد برادة مصطلح " **الواقعية البانورامية** " في مقالته (الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية) المنشورة في مجلة الاداب البيروتية/ العدد (٢،٣) ١٩٨٠/ وذلك للدلالة على مرحلة تاريخية تمتد من الثلاثينيات إلى الستينيات. ولكننا نستخدم مصطلح " **الواقعية البانورامية** " كمصطلح إجرائي ليس للدلالة على مرحلة تاريخية معينة، وانما للدلالة على رؤى واساليب ومناهج واقعية مختلفة في كتابة الرواية، وفي التنظير الفني لها.

(٢) يقول سهيل أدريس " ان الرؤية الموضوعية المتعلقة بالموضوع، تفرض أيضاً الشكل. ومع ذلك فانا متأكد من اني قد تأثرت بالرواية الوجودية– موضوعاً وتقنية– حيث كتبت –الحي اللاتيني " . انظر: شهادة في تجربة روائية/ د. سهيل ادريس/ مجلة الأداب البيروتية/ نفس المصدر/ ص٩٩.

(٣) صدرت رواية (ثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ عام ١٩٦٦.

(٤) صدرت رواية (ما تبقى لكم) لغسان كنفاني عام ١٩٦٦.

(٥) يقول فاضل العزاوي في معرض تقديمه لـ(مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) عام ١٩٦٩:- " مخلوقاتي محاولة للصعود بالرواية إلى مستوى نهر الوهم.. واذا كانت الرواية في الماضي سعياً لتقديم وجه سياسي أو تاريخي أو إخلاقي، فان هذه الرواية لا تريد إكتساب مثل هذا المجد.. في هذه الرواية- تصبح الرواية قصيدة ومسرحية وفيلماً ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته دون ان تعنى ذلك " .

(٦) فاضل العزاوي/ الينا صور الاخير/ قصيدة- رواية/ منشورات دار ابن خلدون/ بيروت/ ١٩٨٠. وتجدر الاشارة إلى إننا لم نتعرّض لهذا العمل إلاّ نتيجة ضرورة منهاجية، وكان بالامكان محاورته ضمن سياقه التاريخي لحركة الشكل الروائي بحكم صدوره عام ١٩٨٠، لأنه جزء لا يتجزأ من النسق التجريبي للشكل الذي بدأه العزاوي في (مخلوقاته الجميلة) بدليل ان كتاب (الديناصور الاخير) يقترن بعنوان آخر على غلافه هو (كتاب جديد لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) .

(٧) صدرت الطبعة الاولى من (الغربة) عام ١٩٧١، وقد جاء على غلافها مصطلح (قصة) في حين جاء على غلاف الطبعة الثانية عام ١٩٨٢ مصطلح (رواية)، ويعكس هذا التغيّر الاصطلاحي إشكالية مفهومية على مستوى الاضطراب في استخدام المصطلح النقدي بسبب التداخل الشكلاني بين القصة والرواية.

(٨) ميشيل بريمون/ بصدد التمييز بين القصة والرواية/ تر: حسن بحراوي/ مجلة آفاق المغربية/ ع (٨،٩) ١٩٨٨/ ص١٢٠.

(٩) محمد عز الدين التازي/ الواقع والمتخيّل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية/ مجلة الاداب البيروتية/ نفس المصدر/ ص٨١،٨٢.

(١٠) فيلاديمير كريزنسكي/ من أجل سيميائية تعاقبية للرواية/ عرض: عبد الحميد العقار/ مجلة آفاق المغربية/ نفس المصدر/ ص١٧٢.

(١١) مجيد طوبيا/ الهؤلاء/ رواية/ منشورات وزارة الاعلام العراقية/ بغداد.

(١٢) مجيد طوبيا/ الهؤلاء/ نفس المصدر.

(١٣) انظر: مجيد طوبيا/ الهؤلاء/ نفس المصدر.

(١٤) انظر أيضاً : مجيد طوبيا/ الهؤلاء/ نفس المصدر/ وتجب الاشارة إلى التلاقي والتقاطع الاتيين:

أ- يلتقي الحبيب السايح مع مجيد طوبيا في هذه النزعة التجريبية القائمة على التخيل في نصه الروائي(زمن النمرود) الصادر عن المؤسسة الوطنية- للكاتب- الجزائر- ١٩٨٥، إذ يقول السايح في الفصل الاول من نصه الروائي :

(الاحداث متخيلة) والاشخاص كذلك. وان أي تطابق قد يقع انما يكون خاضعاً للصدفة .

ب- يتقاطع واسيني الاعرج مع كل من مجيد طوبيا، والحبيب السايح بنزعة تجريبية مغايرة قائمة على الممكن والمحتمل من الواقع رغم اختلاف البنية الشكلية لنصه الروائي مع بنيتي النصيّن السابقين، اذ يقول الاعرج :

(رغم كون تغريبة صالح ابن عامر الزوفري خيالاً، فان أي (تشابه) أو (تطابق) بينهما وبين (الواقع) فليس ذلك من قبيل المصادفة أبداً) .

انظر: نص رواية (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش) الصادرة عن دار الجرمق/ حمشق/ ص٥.

(١٥) للمزيد، انظر المستويات الأخرى للمادة الاولية للشكل وقضية المضمون من وجهة نظر الناقد محمود أمين العالم في دراسة (التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية) المنشور في مجلة الآداب البيروتية/ نفس المصدر.

(١٦) تجربتي الروائية/ صنع الله ابراهيم/ مجلة الآداب البيروتية/ نفس المصدر/ ص١٠٢.

(١٧) جان كورك/ اللغة في الادب الحديث/ الحداثة والتجريب/ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد- ١٩٨٩/ ص١٠٤.

(١٨) محمد الهرادي/ أحلام بقرة/ دار الخطابي للطباعة والنشر/ الدار البيضاء- المغرب/١٩٨٨.

(١٩) كتب واسيني الاعرج دراسة قيمة عن نص (احلام بقرة / العجائبية/ التأويل- التناص) في مجلة آفاق المغربية/ ع (١) ١٩٩٠/ وقد رأى بان هناك علاقة تناصية بين نص (أحلام بقرة) ونص (الحمار الذهبي) لأبوليوس في القرن الثاني الميلادي .

(٢٠) هذه الفقرة، والفقرات الاخرى المحصورة بين الاقواس مأخوذة من نص(أحلام بقرة) لمحمد هرادي/ نفس المصدر/ ص٨٨،٥٦،١٥٥،٥ .

(٢١) ميشيل بوتور/ بحوث في الرواية الجديدة / ت: فريدة انطونيوس/ منشورات عويدات– بيروت– لبنان/ ط١/ ١٩٧١/ ص٦٩.

(٢٢) للافادة اكثر/ راجع واسيني الاعرج/ احلام بقرة/ نفس المصدر/ ص٥٧.

(٢٣) يرى عبد الحميد عقار ان (دليل العنفوان) نص سير ذاتي– وان شخصية السارد فيه تتماهى مع شخص المؤلف) .

انظر: الكتابة وسؤال الكينونة: قراءة في دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي/ الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي/ المغرب/ ع (٣٠٥) ١٩٨٩/ ص٤.

إخلاقيات التغيير في الرواية العراقية

مع سقوط السرديات الكبرى ، أخذت تناقضات الواقع وجماليات الحياة تتعايش على سطح واحد: الليبرالية مع تفجّر الحروب المبعثرة في العالم / الديمقراطية مع مظاهر الاستبداد/ حقوق الانسان مع تجارة الرق والجنس والموت / المجتمع المدني مع الجماعات الدينية المتطرّفة / حتى صار العالم ينزع نحو التفكك والتشظي والانقسام على ذاته .

وإزاء إخلاقيات التغيير الناجمة عن فوضى العالم وخراب الحياة : " ما الذي يمكن ان تقوله الرواية مما لايمكن أن يقال بطريقة أخرى ؟ " . (١)

لقد تزعزعت الواقعية الروائية بمصادرتها الانسانية الراسخة ، ولم تعد تمتلك القدرة والامكانية على إستيعاب تعقيدات العالم المعولم بتقطبات الأنا وانشطارات الذات ، فقد أعلن أحد كُتّاب الرواية ، أن " الواقعية المحض إنتحرت " (٢) لان الرواية لم تعد معنيّة بتشخيص الواقع أو تفسيره أو إظهاره أو البرهنة عليه ، لأن التحولات التي طرأت عليها ، جعلت منها " نوعاً آخر " (٣) إصطلحت عليه مارت روبير بـ " الجنس اللامحدود " . (٤)

. ولكن هل بامكان الرواية الأكثر واقعية أن تتطور بطرق غير واقعية ؟

. نعم . ولكنَّ الأشكال التقليدية ، قد أُستهلِكت بفعل التوظيف المتكرِّر لها في الواقعية من جهة ، وليس ثمة ما يكفي من الاشكال الجديدة الاكثر إستجابة في تمثيل إخلاقيات التغيير في الرواية من جهة أخرى .

وبذا كان لابد من الاستجابة لطرائق جديدة من الوعي " بـ " ضرورة تغيير الأوعية الثقافية السائدة وإستبدالها بأخرى ، حتى تتحقق شروط الوعي والفعل والتغيير " (٥) وخاصة بعد أن تغيّر العالم ، وجلب معه هذه التحوّلات الى الرواية .

وان كان كارلوس فونتيس قد تساءل في الفصل الحادي عشر من كتابه " جغرافيا الرواية " : " **هل ماتت الرواية ؟** " ، فاننا نتساءل في هذه الورقة : " **هل ماتت الواقعية ؟** " ، وإلاّ لماذا لم تعد الرواية الجديدة تؤمن بالقضايا الكبرى ، حتى صارت تحاكي نفسها ؟ هل ضاق الكُتّاب بتقاليد الواقعية التي نادت بمبدأ الايهام بواقعية مايُروى ؟ وإلاّ فما تعليل الخروج على واقعية السرد بالميتا سرديات الجديدة ؟ إذاً إشكالية العلاقة بين التخييل والواقع ، دفعت باتجاه النزوع نحو الشك في طبيعة تصوراتنا عن الواقع وعن ماهو حقيقي وقائم بذاته ، وذلك لتعطيل الوثوقية المطلقة والبداهة الساذجة والمرجعية المباشرة للواقعية الروائية .

وقد تنبّه بودريارد الى ان العالم الذي نعيشه تمّت الاستعاضة عنه بعالم مستنسخ ، حيث البحث عن مؤثرات متشابهة لا أكثر . العيش ضمن عالم افتراضي . يصفه امبرتو إيكو بـ " الكَذِب الموثوق به " ، أي خلق واقع غير موجود أصلاً من خلال استخدام اشارات الواقع نفسه مع الابتعاد عن الانتقائية الآيديولوجية أو المسبقة التي مارستها واقعية القرن التاسع عشر أو الواقعية الاشتراكية .

ولكل ذلك : هل تجاوزت السردية العراقية عماد السرد السابق ، ولا سيما بعد أن تزعزعت واقعية السرد بمصادراتها الانسانية الراسخة في أعمال : غائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي ومهدي عيسى الصقر .

وان كانت الرواية أحد مجالات السرد ، فإننا نلحظ ثلاث نزعات لاخلاقيات التغيير في الرواية العراقية :

- النزعة الاولى ، قائمة على بناء " رواية داخل الرواية " ، حيث " تجعل القارئ يستجوب الحدود بين التخييلي واللاتخييلي " (٦) ، فالرواية هنا لعبة في بناء الوهم وهدمه بالواقع ، لأنها تحاكي نفسها ، وترفض أن تُصبِحَ " حياة واقعية " . (٧)

ويمكن التمثيل لهذه النزعة بـ " سابع أيام الخلق " لعبد الخالق الركابي ، ورغم انها ليست أول رواية عراقية استثمرت تِقنية " **المؤلف المنظور** " في الرواية عن طريق دخول المؤلف عبد الخالق الركابي في الرواية ، فهي أول رواية يمكن الاصطلاح عليها بـ " رواية الرواية " أو " رواية داخل الرواية " . (٨)

واستثمرت رواية " موت الأب " لأحمد خلف مبدأ القول بما لم تقله الحكاية في الرواية ، ورغم انها أعلنت " موت الأب " في مهاد صريح ، إلاّ أنها تمسّكت بسلطة الاب ومرجعيته السردية .

وتندرج ضمن هذه النزعة رواية " غسق الكراكي " لسعد محمد رحيم ، حيث إستثمرت تقنية " المؤلف المنظور " في الرواية أيضاً .

- النزعة الثانية ، قائمة على التوازي بين صناعة التخييل وتركيب الواقع ، حيث السرد الذي يستدعى سرداً آخر موازياً له ، أي السرد الدال على سرد آخر .

ويمكن التمثيل لهذه النزعة برواية " كرّاسة كانون " لمحمد خضير ، حيث قدّم حكاياته من " **مِنطقة ماوراء السرد** " على وفق شكل مفتوح وعمق غير منظور .

وتندرج ضمن هذه النزعة رواية " خسوف برهان الكُتبي " للطفية الدليمي ، حيث الجمع بين الريبورتاج الصحفي والسيرة و الحكاية والقصة والمقالة .

- النزعة الثالثة ، قائمة على تقويض بناء الحكاية من خلال الاستعاضة عن " **الحكاية** " التي تُروى من تلقاء نفسها بـ " **الأنا الحاكية** "، وهي شكل من أشكال تمرّد الأنا السردية على الأبوة السردية ، وقد استثمرت هذه النزعة آلية " مَن يحكي" كسارد افتراضي و " مَن يتخّيل " كقارئ إفتراضي ، حيث تقود فيها الحكاية الواحدة الى حكاية أخرى ، عبر إنشطار حكائي مستمر ، يتعارض فيه الاستمرار بالحياة مع الاحساس بالنهاية .

ويمكن التمثيل لهذه النزعة برواية " مخيّم المواركة " لجابر خليفة جابر ، وهي تمثل أعلى تمرّد في نطاق الاشكال الواقعية للحكاية ، ليس لأنها تتجه نحو ذاتها الروائية ، وانما لأنها تنتهك الحدود القائمة بين الجنس والطبقة والنوع .

وتندرج ضمن هذه النزعة رواية " السيد أصغر السيد أكبر " لمرتضى كزار ، حيث تتناوب فيها ثلاث ذوات حاكية في تنضيد الحكايات .

ويمكن ان نلحظ في هذه التمفصلات خصيصة التواصل والتفاصل أو التماثل والتغاير بين النزعات الثلاث ، كالبحث عن رؤى وصيغ جديدة كفيلة بقطع السياق مع الواقعية الروائية السائدة ، ومن ثم وصله بالواقعية المتخيّلة ؛ كمحاكاة الرواية لنفسها ، وتضمين السرد لسرد آخر ، والانشغال بالذات الحاكية بدلاً من الحكاية .

ولكن هذه النزعات الثلاث لا تعني بالضرورة : موت السرد أو موت الرواية أو موت الحكاية ، لأنها تتمسك باخلاقيات التغيير الذي جلب التحوّل الى منطقة ماوراء السرد ، ورغم انها غادرت السرد بعد الانغمار به ، فإنها تُعنى به ضمناً من خلال قطع السياق ووصله في آن .

- **احالات**

(١) لمزيد من التفصيل ، ينظر : كارلوس فوينتيس / جغرافيا الرواية / الفصل الحادي عشر : هل ماتت الرواية ؟ / ترجمة عبد العزيز ضويو .

(٢) ينظر : ما كتبه فرج الحوار في مقدمة روايته " الموت والبحر والجرذ " / دار الجنوب للنشر / ط ١ / ١٩٨٥ / ص ١٩٨

(٣) محمود عبد الوهاب / تحولات الرواية / جريدة الاديب الثقافية / ع (١٨٩) تشرين الثاني / ٢٠١١

(٤) محمود عبد الوهاب / تحوّلات الرواية / مصدر سابق

(٥) ينظر : حسن عليان وآخرون / تجليات الحداثة في الرواية العربية في الاردن / مؤتمر جامعة فيلادلفيا / الحداثة وما بعد الحداثة / مجموعة من الباحثين / منشورات جامعة فيلاديفيا / ط١ / ٢٠٠٠ / ص ٤٧٦

(٦) جماليات ماوراء القص / دراسات في رواية ما بعد الحداثة / ترجمة أماني أبو رحمة / دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع . دمشق / ٢٠١٠ / ص ١٨

(٧) جماليات ماوراء القص / ترجمة أماني أبو رحمة / مصدر سابق / ص ٥٢

(٨) ماوراء السرد / ما وراء الرواية / عباس عبد جاسم / دار الشؤون الثقافية / بغداد / ط١ / ٢٠٠٥ / ص ١٥ .

- **نحو فهم جديد**

١) تشكل فكرة العودة إلى الشيء أو استعادة الشيء نفسه بايقاع دائري قابل للرجعة جوهر التكرار: كايقاع السنة، وايقاع الفصول، ودورة القمرالشهرية.

وقد انعكس هذا التكرار في المحكي الخرافي[١] والمبنى الأسطوري[٢] ولكنه تمظهر في السرد الروائي[٣] بأنساق مختلفة في بناء الازمنة:

- نسق السرد المتناوب، ويقوم على رواية الاحداث من قبل شخصيات متناوبة بوجهات نظر متباينة أو بأشكال وعي مختلفة للاحداث.
- **نسق السرد المتنوع**، ويقوم على رواية الاحداث من قبل شخصيات متعددة بمستويات متنوعة من الرؤية للاحداث المكررة.
- **نسق السرد المكرر**، ويقوم على إستعادة الحكاية أو رواية الاحداث من قبل شخصية واحدة أو من وجهة نظر واحدة.

٢) ان الوظائف والافعال المكررة تتمعنى باهداف وغايات بيئوية اكثر منها تعبيرية[٤] فالمقاطع المكررة تخدم أهدافاً دلالية اكثر منها تعبيرية، والمظاهر السردية المكررة تخدم أهدافاً رؤيوية اكثر منها دلالية، وكلما بلغ التصعيد الآلي للتكرار درجة عالية كانت الانساق اكثر قدرة على الاتساع والانتشار بخطوط افقية وعمودية في [**بنينة**] النص الروائي واكسابه طاقة تعبيرية مضافة في تنويع مستويات التعبير، وتعدد وجهات النظر.

٣) لفهم اسلوب التكرار في السرد الروائي – تقترح هذه المقاربة – [بنينة] شكل جديد لبنية روائية جديدة ذات أنساق تعبيرية غير مألوفة في اللغة والسرد، ويتركز هذا الشكل في نصين روائيين يتمظهر فيهما التكرار ويتمعنى بكيفيتين مختلفتين، لذلك على الرغم من أن نص (**تحريك القلب**) لعبده جبير[٥] ينطوي على بنية معقدة في ترقيم وتقطيع وتهميش وتبويب وتمفصل (اسلوب التكرار)، فان هذه البنية تتجزأ عبر مقاطع سردية تسعى بدورها إلى تجزئة وتقطيع حركة الزمن بسرد متناوب من جهة، وتلتحم ككل مركب في مقاطع سردية أخرى من جهة ثانية، وهذه الوحدات تبدو وكأنها انعكاس وفعل لحركة الشخصيات كافعال دالة على ما تتمعنى به من تقطيع أو إلتحام في أنساقها الحركية في البنى المكررة، بينا يتضمن نص (ألف وعام من الحنين) لرشيد بوجدره[٦] بنية روائية مشحونة بأفعال وأزمنة وأمكنة واحداث مكررة من خلال نسق روائي متشعب يتشكل فيه الزمن والواقع بسرد متنوع٠

- **أنساق التكرار في النص الروائي**

للتكرار نسق تناوبي في نص (تحريك القلب) وهو نسق دال في تكراره على الكيفية التي يتحرك فيها الزمن بخط أفقي أو دائري، والكيفية التي يتقاطع فيها الزمن بين الامتداد إلى أمام والارتداد إلى وراء، ومن خلال هذه الحركية والتقاطع ينتج التكرار وحدات سردية قائمة على الاتصال الزماني بالانفصال المكاني.

ان (القلب) في نص (تحريك القلب) مركز دلالي في دفع وجذب (الموضوع والفاعل) على إمتداد المسافة الروائية، فالموضوع هو (البيت – المكان) في سقوطه التجزيئي من الخارج في مقابل (الفاعل – الشخصيات) في انهيارها التدريجي من الداخل.

من هنا يسعى التكرار إلى عرض وتصوير حركتي السقوط والانهيار بأفعال تتمظهر في شخصية (الأم) باعتبارها مركز حركة القلب داخل الشخصيات الرئيسية من جهة، وبافعال تتمظهر في (آلة الساعة) باعتبارها مركز حركة الاشياء من جهة ثانية.

وتتحرك هذه الافعال على وفق اسلوب التكرار في رصد ومعاينة سلسلة من العوامل المحركة لـ(تحريك القلب) واهم هذه العوامل المحركة على الاطلاق: تلك العلاقة غير المنظورة بين (حركة أطراف القلب) و(حركة عقارب الساعة) وما لهذه العلاقة من إيقاع متناوب لأصوات تتردد مجتمعة في فصل، ومتفرقة في فصل ثان عبر مونولوج داخلي بصيغتي المفرد والجمع، وتنتج هذه الصياغة بنى مكررة ذات أفعال متزامنة تتجه إلى تحريك الشخصيات، والازمنة، والأمكنة، والأحداث، لدرجة يصل فيها التكرار إلى إستعادة فصول بكاملها، واهم مظاهر هذا التكرار:

١- تكرار [فصل ب/ ١] – [فصل ١٢/ أ] – [فصل/ ح] .

٢- تكرار وحدات سردية من فصول أخرى منها: أبو زيد الهلالي في [فصل/ ح] – [فصل١١/ ج] – [فصل١٢// ج] – [فصل ب/ ١] واستعادة حكاية الرسالة في [فصل ر/أ] – [فصل ١٢/ج] – [فصل ١٦/ أ] – [فصل /٨].

ان حركة الزمن في القلب كمركز دلالي هو بمثابة حركة فسيولوجية معقدة لأفعال تتمظهرفي التفكير والجسد الامومي، وتتمعنى في التفكير واسلوك الذاتي للشخصيات الأخرى، وكأن أفعال الشخصيات الفاعلة تتجه إلى الأم بصيغ متنامية من التكرار الروائي.

ويمكن تحديد أهم عينات العوامل الفاعلة في (تحريك القلب)، ولكن قبل ان نتقدم خطوة ما باتجاه هذا التحديد، لابد من التركيز على اهمية التكرار الآلي لفصل

(ب/١) لأنه مفتاح دال على بداية السقوط التجزيئي (للبيت) من الخارج، وبداية السقوط التدريجي (للشخصيات) من الداخل، وبداية الشروع في البحث عن عوامل جديدة لـ(تحريك القلب) من جديد.

يتمظهر التكرار في هذا الفصل بالذات ويتمعنى بين ثنايا النص – كبؤرة أساس للتزامن بين القلب والاطراف والعوامل الساعية إلى تحريكه من الداخل إلى الخارج، وتتلخص هذه البؤرة عبر التكرار وبعده بصيغة [**التذكر ← الانتباه ← التوقع**] أي تذكر ماحدث في الماضي، والانتباه لِما يحدث في الحاضر، وتوقع ماسوف يحدث في المستقبل:

⟵ (تراقصت نتيجة الحائط ودقت الساعة الخشبية ثلاث مرات: تك. تك. تك. ثم توقفت الى الابد. ولكن الصوت ظل يتردد بعد ان هدأ الجو حتى ان كل الذين لم يكونوا داخل البيت سمعوه. أنصتوا إليه، وبعدها جاء النسيان على بساط مزركش بالآلام الملوّنة والتصق بالجدار، وسالت ألسنة الاخضرار اللزج على حواف المقاعد والتطمت بالأبواب).

هذا جزء من [فصل ب/ ١] الذي يتكرر بين ثنايا النص لسارد عليم خفي يسعى إلى (بنينة) الانطلاق من زمن قد توقف بصيغة الانفصال المكاني عن البيت، وبصيغة الاتصال الزماني بالشخصيات، غير ان هذا الفصل المتكرر يشكل بنية دالة في التكرار، لأنها تتضمن علة محركة للتزامن الحركي بين عوامل (تحريك القلب) داخل الجسد الأموي من ناحية، وبين أفعال (تحريك القلب) خارج مكان البيت من ناحية أخرى، ولكن هذا التحريك ينشأ ويتكون عبر تعالق زماني ومكاني ينفصل تارة، ويتصل تارة ثانية.

ان الكيفية التي تسعى بها آلية التكرار إلى (تحريك القلب) والى (تحريك الاطراف) تشغل مسافة / مساحة روائية تختتم وحداتها السردية دائما بأسئلة تتزامن بشكل آلي

مع العلاقة المنغّمة بين (الموضوع والفاعل) كنقاط إرصاد وتنبؤ تسبق ما يجري عند أفق الاحداث (بين سير الزمن ومصير القلب) بصيغتي التحسّب والاحتمال.

وضمن هذه الكيفية ينطوي [فصل/ ١] على سؤال متقدم للأم:

⟵ (مَن لي بنتيجة حائط أعرف بها الأيام؟ لم أعد استطيع فعل شيء بعد ان مزقوا النتيجة القديمة في احدى معاركهم ...)

غير ان " وضاح " أحد الشخصيات يحدد صيغة الجواب مباشرة:

⟵ (الحرب قائمة. تحرك عقارب الزمن في كل اتجاه) .

وثمة صيغة لسؤال دال آخر للأم:

⟵ (لماذا لا تكف الاطراف عن الحركة؟) .

اذن (الحرب) تبدو من أهم عوامل تحريك الزمن لدفع وجذب حركة الاحداث، ولكن الزمن في قلب الأم لا يتحرك، ولهذا فان الأطراف – الشخصيات تتحرك حول (القلب – الأم) بفاعل يسبق سير الزمن الخارجي ومصير القلب الداخلي، ويشير هذا الفاعل إلى أهمية فتح النوافذ (أشارة إلى زمن الانفتاح السياسي) :

⟵ (هاهي تفيق. إفتحوا لها النوافذ قليلاً، ولكن ما الذي يجعلها تحاول ان يتحرك قلبها؟) .

اذن التحريك هو (الموضوع بوصفه الشاغل الاكبر) والشخصيات هي (الفاعل) الذي يسعى إلى الموضوع لتحريكه، فهل يتحرك فعلاً أم يتوقف؟ والجواب على ذلك يتوقف على مدى فاعلية (الفاعل) الساعي إلى (الموضوع) والطريق الذي يتجه بها إليه.

لهذا فان الام في (الفصل/ ٣/ أ) تسعى إلى التطلع إلى أهمية أن يتحرك الزمن الحيوي في القلب، لا بوصفها مركزاً لكيان الشخصيات فحسب، وانما لانها شخصية دالة في أمة، وأُمة دالة في شخصية، وبالتالي فهي مركز دافع دلالي جاذب بين

(الموضوع والفاعل) في البنية الروائية – كبنية قائمة على تكرار (الأم – كمركز حيوي للشخصيات) و (الساعة – كمحور حركي للاحداث):

⟵ (لو تحركت ساعة الحائط – كما كانت قبل ان تتعطل، وأشارت إلى الوقت المناسب) .

وان كان " صيام " قد إنتبه إلى أهمية (تحريك القلب) بصيغة سؤال مركزي، فان (الأم) تسبق الحركة بصيغة التوقع في (فصل/٨) إذ تقول:

⟵ (كنت أحس أن شيئاً ما فاجعاً سوف يحطم قلوبنا.

كان صيام محقاً عندما صرخ: (دعونا من حركة القلوب) .

هذا التوقع يستحيل عبر التكرار إلى واقع " كما سنرى فيما بعد " لأنه يطرح مستوى جديداً من التعالق بين حركة أطراف (القلب) وحركة عقارب (الساعة) ولكن بصيغة سؤال إرصادي تنبؤي:

⟵ (أي قوة تستطيع ان تهبنا القدرة على التطلع إلى عقارب الزمن الذي

توقف دون ان يكون لنا حول في حركتها الابدية، ان ما حدث كان بداية جديدة لموجة من الخروج في التوهان الذي توعدتنا به) .

اذن العلة المحركة للزمن علة مغيبة، ولكنها ليست غائبة، لأن العلة هي (الفاعل) المتجه إلى الموضوع (تحريك القلب) غير انه فاعل لا يمتلك القدرة على تحريك الزمان والمكان والاحداث بالاتجاه الصحيح الذي تاه وسط الغلط، ولهذا لا يمكن ان يتحرك القلب من دون تحريك الزمن بفاعل متزامن مع موضوعه رغم ما نلحظه من تناوب في سرد الاحداث من قبل الشخصيات.

وفي الوقت الذي يسعى القلب (قلب الأم) إلى الحركة، فانه لا يتحرك في (فصل/ ١٣) وبالتالي فان توقف القلب دالة على توقف الزمن بفعل تغييب العلة المحركة لـ (

القلب) ولكن (فصل/ عام) يترسم الكيفية التي يتجه بها الفاعل نحو موضوعه بالشكل الاتي:

⟵ (إمتدت وهي تستند برأسها على مسند الكنبة الخضراء – متطلعة بنصف عينيها تجاه الساعة، ثم أغمضت عينيها) .

وبعد ان يتجه، الفاعل نحو موضوعه – يسعى الموضوع إلى فاعله، حيث يتمظهر التكرار، ومن ثم يتمعنى بصيغة التمازج وليس بصيغة التمفصل التي تمفصلت بها الفصول السابقة، حيث يمتزج الموضوع بالفاعل من خلال تمازج (دقات القلب بدقات الساعة) وهو تمازج ينتج عن فاجعة القلب في الجسد الأمومي، وتوقف حركة الزمن في الساعة الجدارية كما هو الحال في (فصل/ عام) آخر:

⟵ (كان التعب قد أصابها، فاخذت الدقات تخف وتتباعد: تك. ترك. تر. تك. ثم مالت برقبتها على ضلفة الباب) .

وان كانت الأم مركز قلب دلالي عبر التكرار القائم على مبدأ التناوب بين القلب والساعة كموضوع وفاعل، فان أطراف القلب الاخرى (أفعال الشخصيات) تتجه إلى مركز الحركة (حركة عقارب الساعة) بعد ان توقفت (حركة دقات القلب) كمركز دلالي.

ان أطراف القلب (الشخصيات) أسئلة دالة عبر التكرار، اذ تنغرس كعلامات مركوزة دالة على إمتداد المسافة/ المساحة الروائية بين (الموضوع والفاعل) كافعال تتمظهر بعوامل جاذبة منجذبة/ دافعة مندفعة بين (حركية القلب وحركية الزمن) لانها علامات دالة على التداعي التدريجي أيضاً على البيت من الخارج .

أما شخصية " سالي " في (فصل/ ٤)، فهي بؤرة لعلائق متجاذبة متنافرة بين (الشخصية والزمان)، ويبدو ان وجهة نظر هذه الشخصية هي انعكاس وفعل لمجمل

الشخصيات الاخرى باستثناء شخصيتي (الام) كدالة مركزية للشخصيات، و(الاب) كدالة شبه مركز للاحداث، أي انها تساوي حركة القلب حركة الساعة:

⟵ (لا أريد ان تفلت الدقات من عقارب الساعة، لذا فانني لا أكنّ أي عاطفة للساعة الخشبية، فأي دافع غريب يتساقط من السقف المرتفع؟).

ولكن (فصل/ ر/ ١) يرسم صورة بانورامية للسقوط التجزيئي المتكرر قبل وأثناء وبعد وقوعه، إذ تأخذ هذه الصورة ابعاداً زمانية ومكانية وشخصية عبر التكرار:

⟵(لا الزمن ولا أي شيء أسعفها على الرغم من انها كانت تعشق النظر إلى تلك الساعة، فمال الجدار بالفعل، هذه المرة بدت الشروخ على أهبة الاستعداد للظهور بصوتها، ولم يكن قد إنقضى أكثر من ساعات على بداية الصباح . هي أذن بعد الظهيرة من نفس اليوم الذي بدا لسبب أو آخر حاسما وكان لابد من ان يتذكر الجميع تاريخه السابق) .

وثمة مستويات اخرى للتكرار، حيث تتخلق عقد جديدة من التعالقات بين شخصيتي (سالي وعلي) وشخصية (أبو زيد الهلالي) وقد أدت هذه التعالقات إلى تنغيم المسافة الروائية بالمخيلة، تلك المخيلة التي نقلت التزامن بين الشخصيات إلى مستوى الفاعل المجازي، وهو يتجه إلى موضوعه بالانطلاق من الماضي والعودة اليه بحالة جديدة، ومن ثم الانطلاق من الحاضر والعودة اليه برؤية جديدة للمستقبل.

في (فصل/ ح) يتبين – أبو زيد الهلالي كجزء لا يتجزأ من السقوط التجزيئي لشيئيات المكان (البيت) كدال على التداعي والخراب الذي يبدأ من الحاضر، وكأنه يزحف باتجاه الماضي:

⟵ (تساقطت الرسوم من على الواجهة، فتغيرت ملامح أبي زيد الهلالي، واختفى السيف من يده، في بؤرة محاطة بأضلع الاحجار، ومال المحمل من على ظهر الجمل – إلى أسفل رقاب الخيول، كذلك تلاشت...) .

وفي (فصل ١٢/ د) يتحول أبو زيد الهلالي من دال مجازي على التداعي اللاشعوري كانعكاس وفعل للتداعي أو السقوط الخارجي للشخصية إلى دليل يتجه بهذه الشخصية نحو المستقبل، ليعود إلى الماضي، عبر المرور بالحاضر:

⟵ (سأترك مهنتي، وأتبع الطرق التي سلكها أبو زيد الهلالي) .

وتشكل الوحدات السردية المكررة لأبي زيد الهلالي – سلسلة من الدلالات في [بنينة] السقوط التجزيئي للبيت من الخارج، وفي [بنينة] تداعي الوعي الشخصي من الداخل، غير ان التكرار في النص ككل – قائم على [**بينونة**] سردية متناوبة بوجهات نظر متوازية متضادة متقاطعة، ولهذا فان لكل وجهة نظر دلالة ما بصيغة سؤال، ولكل سؤال دلالة ما بصيغة فعل، ولكل فعل دلالة ما بصيغة فاعل يسعى إلى موضوع يتجه إليه بايقاع دائري، وبالتالي فالنص نسق من الاسئلة عن السقوط التجزيئي للشخصيات والاشياء عبر أفق حركي من التكرارالمستعاد/ والتوكيدي بصيغ متناوبة من التداعي اللغوي، والمونولوج الداخلي، والتعدد العلائقي.

ورغم ان (تحريك القلب) هو بمثابة تحريك لكيان الشخصيات في مكان محدد هو (البيت) ، فان عملية التحريك إقترنت بنزعة تجريبية قائمة على كيفية الانطلاق من مركز القلب باتجاه أطراف الشخصيات، والعودة إلية من جديد عبر المرور بحركة عقارب الساعة، وكذلك الانطلاق من عقارب الساعة الجدارية والعودة إليها مجدداً عبر المرور بمركز القلب والاطرف، والعودة إليه من جديد أيضاً.

وان كانت الأم في (تحريك القلب) مركز كيان الشخصيات، والشخصيات (الاطراف) دلالات (**تتبنين**) في سقوطها التجزيئي نتيجة العجز وعدم امتلاك القدرة على (تحريك القلب) أولاً، وتحريك الزمن ثانياً، فان الأم في (ألف وعام من الحنين) مركز كيان الشخصيات أيضاً، ولكن الشخصيات – الاطراف تمتلك القدرة على (تحريك القلب) وتمتلك أيضاً إمكانية التدخل في (تحريك الزمن) .

وان كان الأب يسعى إلى إعادة الحركة إلى عقارب الساعة الجدارية بعد ان توقف قلب الأم عن الحركة، فان الساعاتي جيلاني بو حدبة في (ألف وعام من الحنين) يتدخل في تسوية شكل الزمن في صورته النهائية، وخاصة بعد ان إستدعته الأم لضبط التزامن المفقود بين حركة قلب الام (نفسها) وحركة عقارب الساعة.

ولكن ينبغي ان لا تقودنا هذه النقاط الاستدلالية إلى عقد مقارنة بين النصين، لهذا على الرغم من ان اسلوب التكرار يسعى إلى تخليق بنية تزامنية متعالقة بين الأم – مركز كيان الشخصيات، والساعة محور حركة الزمن، فان لشخصيات (ألف وعام من الحنين) دلالات متنوعة بتنوع مستويات الزمان والمكان والاحداث، وتتداخل هذه المستويات لدرجة التمازج، ثم تتمايز لدرجة التمفصل وبذلك يمكن الاصطلاح على (ألف وعام من الحنين) بانها نسيج دلالي متنوع، فالمسافة الروائية بين (الموضوع والفاعل المتجه نحوه والساعي إليه) مسافة أنسجة وتعالقات وعلاقات ضاربة في الاعماق، هذه المسافة هي مزيج مركب من السيرة، والحكاية، والاسطورة، والرواية والتاريخ.

ومن هذه الانسجة والتعالقات– العلاقة المنظورة بين الساعاتي جيلاني والأم مسعودة عديمة اللقب، فرغم التعارض القائم بين الأم التي ليس لها علاقة بالزمن، والجيلاني الذي هو ساعاتي بالاساس، فان هذا التعارض قائم على تعالق منغّم، لان الأم مسعودة بحاجة إلى خدماته، أي بحاجة إلى مَن يتدخل معها في تسوية وحساب الزمن – زمنها هي، وزمن الشخصيات الاخرى:

(أُستدعي – الساعاتي جيلاني بو حدبه لمساعدتهما على تسوية شكل الزمن بصورة نهائية، خاصة وان المرأة لم تكن تتفق مع الوقت الذي تشير اليه الساعات الجدارية، رغم رنتها الموسيقية المضبوطة في كل ربع ساعة. ورأت انها دائماً متفاوتة الوقت الحقيقي، غير مدركة ان ذلك كله ناجم عن تاثير نشاطها الصاخب. كانت مسعودة

تطلق همهماتها كل يوم ضد هذه الالات الزمنية، لذا ارادت ان تُطمئِن قلبها حين جاء الساعاتي ليستقر بالمنامة. وهكذا آل بها الامر ان تطلب خدماته) .

اذن الساعاتي شخصية دالة على انه (فاعل متجه إلى موضوع) هو الأم مركز كيان الشخصيات، حتى ان الفعل (أُستدعي) يستدعى من حيث بنيته الزمنية: استعادة الوعي بالماضي (الحاضر)، وان كان جيلاني شخصية دالة على كيفية التدخل في معالجة وتصميم العلل المحركة الدافعة لحركة الزمن، فانها دالة تتزامن مع الانباء وتقترن بهم بوصفهم شخصيات دالة في معالجة وتصميم العلل المحركة الدافعة لحركية الواقع:

⟵ (الابناء يهوون تفكيك الواقع واقصاءه عن دواليبه حتى تتداخل أقطابه ويتراخى، فيصير نوعاً من الصلصال).

وهؤلاء الابناء التسعة عشر هم بعدد الساعات الجدارية التسع عشرة، ولها تسعة عشر صوتاً، وتنبثق عن هذا الرقم مستويات متعدد من الدلالات قابلة لمستويات متعددة من التأويل:

[السنة ٤٠١٩/ الاسماء التسعة عشر/ الجيل التاسع عشر/الانتصارات التسع عشرة/ عجائب الدنيا التسع عشرة/٣١٩هـ – السنة المقدسة من التقويم الاساسي/ الفراغ التاسع عشر/ روائح تسع عشرة/.....] .

كما يتخذ الرقم التاسع عشر دلالات اخرى، منها تحديداً:

⟵ (ان يوم التاسع عشر من كل شهر هو يوم متميز لدى عائلة محمد عديم اللقب) .

⟵ (يهطل المطر مدة تسعة عشر يوماً دون انقطاع) .

⟵ (شجرة الدر وضعت حملها صبيحة اليوم التاسع عشر من نفس الشهر) .

ان تعدد هذه الدلالات بصيغ متناغمة – متزامنة من التكرار، تنطوي على (أزمنة تتصل فيها وتنفصل الامكنة) و(شخصيات تتصل فيها وتنفصل الافعال) و(رموز اخرى تتصل فيها وتنفصل المرموزات)، غير ان مصدر حركية التكرار لا تتمظهر في كيفية تفكيك ، ومن ثم تركيب حركية الزمن فحسب، دائماً في كيفية تفكيك ، ومن ثم تركيب حركية الواقع .

لذلك فان مصدر حركية التكرار تتمعنى في تخليق سلسلة من الافعال الاستمرارية الساعية في حركتيها حول نفسها وحول الاشياء – إلى جعل الشخصيات مصدر حركية التكرار– باعتبارها فواعل متناسلة بجدل دائري قائم على اختراق التسلسل المنطقي للزمن، والتسلسل الواقعي للاحداث.

وان كانت الام مركز تناسل الابناء التسعة عشر، فان جيلاني الساعاتي مركز تناسل الازمنة بدليل انه:

⟵ (عهد بأدوات التدقيق الصغيرة إلى رد كل شعرة من شعرات الزمن إلى مكانها) لدرجة (أصبحت الساعات الجدارية موضوع تدقيق صارم) .

ولان (ألف وعام من الحنين) يُعنى ضمناً بزمن (ألف وليلة) فهو زمن متشعب لذاكرة متقطعة – وقاطعة للتسلسل المنطقي للزمن، ولهذا ينطلق الزمن في نسقه المكرر في النص الروائي لـ(ألف وليلة) من خلل حاضر جديد يتجه إلى الماضي، ويسعى الماضي فيه إلى الحاضر بدلالة جديدة.

وهكذا يتحرك اسلوب التكرار بانطلاق متكرر، وعودة متجددة عبر تدرجات زمنية – شخصية (متناغمة – متزامنة) ، لهذا فان آلية التذكر تنبش في عوامل مطموسة في قاع الذاكرة، ولكن التذكر هنا هو بمثابة بحث عن ازمنة وامكنة وشخصيات – أي بحث عن هوية تقترن بآلية الحنين إليها:–

⟵ (وبعد زمن طويل. طويل. طويل. أي في اليوم الذي دفن فيه عديم اللقب

والدته. وتذكر هو الآخر).

⟵(وبعد وقت طويل ٠طويل٠ طويل، أي في اليوم الذي دفن محمد عديم اللقب والدته تذكر تلك الظهيرة التي تعيّن فيها على النسوة ان يضعن صورة لويس التاسع) .

⟵(وبعد عهد طويل. طويل. طويل، وليلة زفاف توأمته الاولى) .

نلحظ ان الذاكرة هنا – مصدر زمن بانورامي واسع، اذ تبتدىء التذكر من لحظة آنية، ثم ترتد إلى الماضي كلحظة أثرية، ثم تمتد إلى امام كلحظة استكشافية، وعبر هذه اللحظات التي تنطلق وترتد وتمتد، ثم تعود من جديد، نستطيع ان نحدد بأن آلية التذكر هنا – تنتج مستويات سردية متدرجة، تكتسب فيها المفردات، والجمل، والوحدات السردية المكررة دلالات تتناسل منها أو ترتد إليها دلالات اخرى.

وعبر التكرار ترتبط كل دلالة من الدلالات بعلة تزامنية – تعاقبية محركة دافعة لها، لذلك اضافة إلى الدلالات التي (**تبنينت**) في الساعات الجدارية التسع عشرة، والاصوات التسعة عشر، والابناء التسعة عشر، تتبنين دلالة مكررة اخرى تبتدىء من حيث تنتهي لتبتدىء من جديد عبر التكرار، وتتموضع في نسق زمني دوراني في النص:

- (بلغ من حذر محمد عديم اللقب انه تحايل دائماً ألاّ يترك ظله منسحباً وراءه، أياً كان موقع الشمس، وأياً كانت الساعة، فلا وقت الظهيرة الصارم الرتيب، ولا غبش الفجر المزركش بغشاوة فسفورية شديدة الزرقة، ولا الاصائل المتألقة المبقعة بصفرة الغليور الزعفرانية، كلا، لا شيء يمكن ان يدخل أي تحوير في الامر) .
- (انهم لم يكونوا يعرفون كثافتهم ولا استطاع الواحد منهم ان يفرز واقعه من مظهره باستثناء محمد عديم اللقب. كان نفاد بصيرته في هذا المجال شيئاً اقرب

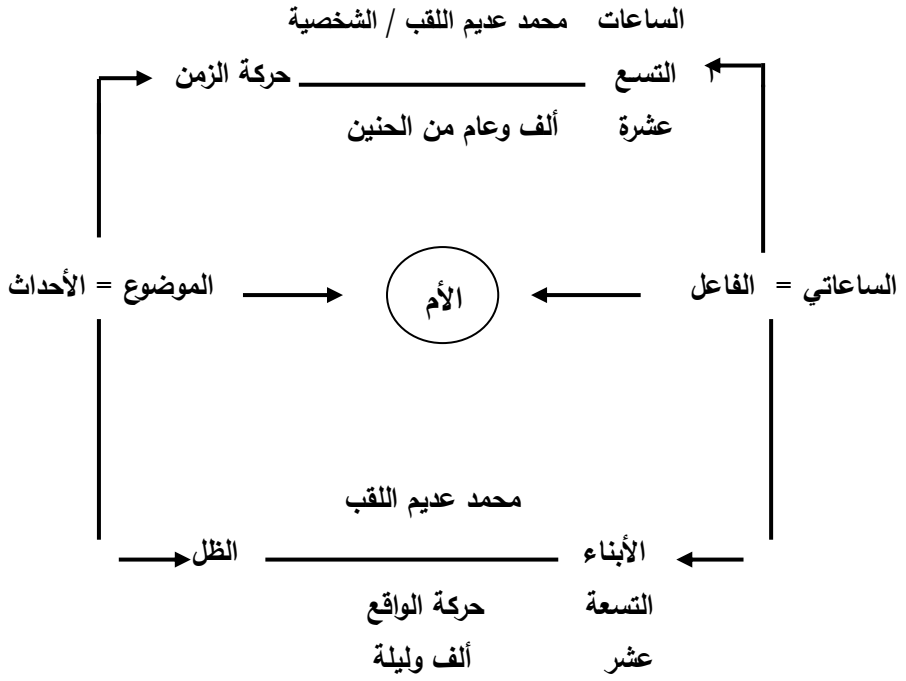
إلى الخرافة، ظله الذي لايتركه يتموج وراءه ابداً، لاخوفاً من السخرية بل من باب الا حتراس) .

- (حكاية الظل الذي لم يكن ليختال أياً كان موقع الشمس).

اذن حكاية الظل وكيفية فرز واقع الشخصية عن مظهرها – دلالة بنيوية اكثر منها تعبيرية، لانها " تتبنين " بانساق بنائية موضعية في الزمان والمكان، غير انها دلالة متحركة مع حركة الشخصية حول نفسها، وحول الاشياء الاخرى، لهذا فهي تنطلق باتجاه مدلول يسعى اليها من خلال فاعل (شخصية) يتجه إلى موضوع (ظل) بصيغ متنوعة من التكرار.

ان التكرار في نص (ألف وعام من الحنين) يتخطى حدود وظائفية اللغة. مخلق على وفق مستويات أعلى للتكرار لا باعتبارها بنية شكلية جديدة فحسب، وانما باعتبارها بنية دلالية متناسلة، لدرجة تتميز عائلة محمد عديم اللقب بالقدرة على التناسل: اثنين، أثنين من جنسين مختلفين، ومن هنا فان التكرار قائم على تخليق دلالات متوالدة بصيغ مكررة لا في اسلوب التكرار وحده، وانما في افكار ورؤى وافعال ومستويات ما وراء اللغة والسرد، لذلك تكتسب هذه الدلالات المكررة خاصية الجدل التناسلي المستمر.

ويمكن توضيح علاقة الموضوع بالفعل المتجه نحوه والساعي اليه في نص (ألف وعام من الحنين) بالرسم الاتي:



- **احـالات**

(١) اسخدمت الحكاية الخرافية الهندية " اسلوب التكرار بطريقة فنية تتسم بالتروي ". انظر:/ فريد رسن فوديرلاين/ الحكاية الخرافية/ تر: د. نبيل إبراهيم/ دار نهضة مصر للطبع والنشر/ القاهرة – ١٩٦٥/ ص ١٧٦

(٢) للتكرار في الاسطورة وظيفة خاصة به " هي إظهار بنية الاسطورة " كإظهار البنية التزامنية – التعاقبية التي تطبع الاسطورة. / انظر: كلود ليفي شتراوس/ بنية الاساطير/ نقل النص عن الفرنسية: مصطفى كمال/ مجلة بيت الحكمة المغربية/ ع (٤) نيسان/ يناير – ١٩٨٧/ص ٩٠.

(٣) إستخدم جيمس جويس مبدأ التكرار (الشيء نفسه مجدداً) كمبدأ (مبني على النظرة القائلة ان التجديد يتضمن استخدام ماهو ماضي باسلوب جديد) . أنظر: جاكوب كورك/ اللغة في الحداثة/ الحداثة والتجريب/ تر: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد – ١٩٨٩/ ص٦٥

(٤) جاكوب كورك/ اللغة في الحداثة/ مصدر سابق/ ص ١٧٤

(٥) عبده جبير/ تحريك القلب/ رواية/ دار التنوير للطباعة والنشر/ بيروت – لبنان/ ط١ / ١٩٨٢.

(٦) رشيد ابو جدره/ ألف وعام من الحنين/ رواية/ تعريب: مرزاق بقطاش/ دار ابن رشد للطباعة والنشر/ لبنان – بيروت/ بدون تاريخ.

الميتا سرد التاريخي وتمثيلات القهر الكولونيالي

موقع " مخيم المواركة " من سياق الرواية العربية *

- **مخيم المواركة ... الموقع والسياق**

ان كانت " أحوال الاندلس " أحد موضوعات الاشكال التقليدية في الرواية العربية ، فما موقع رواية " مخيم المواركة " لجابر خليفة جابر من سياق الاشكال التقليدية المكرّرة في الواقعية الروائية ؟

ان " مخيم المواركة " لاتحتمي بالماضي في البحث عن فردوس مضاع ، وانما بتفكيك تاريخ " **القهر الكولونيالي** " على نحو مضاد للتمثيلات الكولونيالية : التطهيرالعرقي / المحو الهووي/ الاكراه الديني ، كما انها قامت بكسر النمط التقليدي للاشكال الواقعية في الرواية العربية ، لهذا فهي رواية خلافية مع روايات عربية منها : ثلاثية غرناطة . لرضوي عاشور ١٩٩٤ ، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الاعرج ١٩٩٨ ، والاوبرا والكلب . لعلي الشوك ٢٠٠١ ، وهذا الاندلسي . لبن سالم حميش ، والسمندل من مغرب العرب الى كوبري التاريخ . لفؤاد الحلو ٢٠٠١ ، وغيرها . (١)

وقد تنبّه علي بدر ونبّهَ الى ان " جميع هذه الروايات التي تناولت الاحداث التاريخية في زمن صعود المشاعر القومية في تكوين الأمة الحديثة حتى الستينيات ، كانت تركز على التقابل الصوري بين غرب منحط ومنفي في غربته التاريخية وشرف عظيم وبطولي آخذ في التقهقر ، هذا الحنين التناقضي ، قدّمه مشروع البرجوازية العربية في لحظة صعودها كبديل للون الكولونيالي " (٢)

وبداهة أن تتجه " مخيم المواركة " على نحو مفارق تماماً لأشكال الواقعية في هذه الروايات ، وذلك من خلال توظيف الميتاسرد التاريخي ، بوصفه طريقة جديدة لقول مالم تقله الرواية بطريقة تقليدية متكررّة في الواقعية الروائية .

إذاً نحن ازاء رواية تتجاوز (الحنين) و (البحث عن يوتوبيا جديدة) في تقديم (المواركة المسلمين في الاندلس وسقوط غرناطة) من خلال تفكيك (**القهر الكولونيالي**) من منطقة ماوراء السرد .

ولكن " مخيم المواركة " تلتقي مع رواية " ظلال شجرة الرمان " للكاتب الباكستاني طارق علي (٣) من حيث الكيفية في " **تفعيل المقاومة بالتخييل** " (٤) ، وذلك من خلال تفكيك الشفرات الجمالية المضمرة بالطيّات المخفية للتمثيلات الكولونيالية ، والانتقال بها من الواجهة الخلقية للتاريخ الى الواجهة الامامية للرواية ، من دون حنين الى الماضي .

وعلى الرغم من اختلاف الشفرة الاسلامية المضمرة في " مخيم المواركة " عن الشفرة اليسارية في " ظلال شجرة الرمان " ، إلاّ انهما أكثر قدرة على تمثيلات " **الفضائح** " الكولونيالية ، فالأولى اتجهت نحو " **أسلمة التاريخ** " في حين إتجهت الثانية نحو " **أدلجة التاريخ** " .

ويحق لنا ان نعد " مخيم المواركة " أعلى تمرد في نطاق الاشكال الواقعية الروائية ، ليس لأنها تتجه نحو ذاتها كرواية داخل الرواية ، وانما لأنها تنتهك الحدود القائمة بين الجنس والطبقة والنوع ، فتجمع بين الحكاية والسيرة والمخطوطة والحديث والخبر ، وذلك باستخدام أقصى سياقات **الميتاقص التاريخي** ، فهي تستعير من " ألف ليلة وليلة " آلية انشطار المحكي ، حيث تقود فيه الحكاية الواحدة الى حكاية أخرى ، عبر انشطار مستمر ، يتعارض فيه الاحساس بالنهاية .

انها رواية مركبة تركيبة جمالية معقدة ، ولعل اكثر جماليات ماوراء السرد التاريخي التي تخوصنت بها " مخيم المواركة " ذلك " **السرد المتحرك** " بين خيمة وأخرى أو " **السرد المتقطع** " بين حكاية وأخرى .

وان كانت " مخيم المواركة " اختارت التاريخ المسكوت عن المورسكين الذين تعرّضوا الى التطهير العرقي والتكفير الديني في الاندلس ، والمناطق الاخرى فان

" الرواية تحرّرالتاريخ من حقائقه الصارمة " بقوة التخييل الذي يحرّر " التاريخ من انظباطه الافقي " (٥) .

وعند معاينة اطروحة الرواية للقهر الكولونيالي ؛ نلاحظ بان الميتاسرد التاريخي يعنى بتشذيب التاريخ من أكاذيب السجل الكولونيالي ، وذلك بالكشف عن " **الحيّز المفضوح** " من تمثيلات المحو والاقصاء والتهميش الكولونيالي للمورسكين وتنصيرهم بقوة الاكراه الديني ، وبذلك تطرح " مخيم المواركة " **الميتاسرد التاريخي بوصفه سرداً يتضمن سرداً آخر**، ومن ثم تعيد إنتاجه بوعي اسلامي مضاد للقهر الكولونيالي ، لهذا فالتاريخ المسكوت عنه جزء من عالم تتحدث عنه الرواية ، كما ان هذا العالم جزء من محاكاة الرواية لنفسها .

- **لعبة الميتاسرد التاريخية**

تتبنى رواية " مخيم المواركة " بصيغتين :

الاولى خلافية مع قواعد اللعبة السردية المألوفة ، لأنها تنشغل بذاتها كميتا سرد تاريخي بقدر انشغالها بتمثيلات القهر الكولونيالي .

الثانية خلافية أيضاً مع قواعد اللعبة الروائية المألوفة ، لانها قائمة على كسر التاريخ الخطي للكولونيالية غير الموثوق به ، وذلك بقوة التخييل المجازي .

وتستدعي هاتان الصيغتان: تاريخ القهر الكولونيالي الى منطقة المتخيّل العربي الاسلامي لتحريره من رواسبه التحتانية الملفقة بالأكاذيب ، وإعادة انتاجه في نسق اسلامي مضاد قائم على تفعيل المقاومة بالتخييل .

من هنا تدخل الرواية (**كما سنلاحظ ذلك في سياق لاحق**) في اشتغال جديد ، ولعل أهم آليات هذا الاشتغال :

. تذويت السرد من خلال الاشتغال على هوية الذات ، بوصفها هوية عربية اسلامية .

. تفكيك مركز الحكي من خلال تنويع صيغ الروي وتشظية الثيمة المركزية الواحدة بدلالات متعددة .

. زحزحة التاريخ بالمتخيل لتخليق بنى إفتراضية موازية للبنى الواقعية .

إذاً الرواية تشتغل على تخييل التاريخ ، وتفكيك التاريخ بطريقة ميتاسرد تاريخية ، يتحرّر فيها التاريخ من حقائقه الصارمة ، ثم يعاد انتاجه بشفرات متخيّلة .

وقد تنبه كارلوس فوينتس الى إمكانات التخييل المعطّلة في تخصيب الواقع ، حيث يطرح سؤاله لحظة الحمل بالاجابة عليه :

" كم مرة في بلداننا تمّت التضحية بالواقع الأكثر إتساعاً ، ذلك الذي يدمج ليس فقط العالم الموضوعي، بل أيضاً الفردانية الذاتية والفردانية الجماعية لفائدة الوثائقي المسطح ، دون تخييل أو حقيقة ، سواء كانت موضوعية أو ذاتية ،

بسبب الخوف من الوهم والحلم والهذيان وخطايا أخرى ضد المعيار الواقعي ؟ " (٦) .

لهذا تقوم " مخيم المواركة " بدمج تمثيلات السرد الكولونيالي (القوة / الهيمنة / الاستبداد) بتخييلات الميتاسرد التاريخي (الذات / الهوية / المقاومة) ، ثم تبدأ لعبة الرواية بإيهام القارئ بـ (البعد / المسافة / وجهة النظر) بين المؤلف وموقع الرواي ، حيث يعترف جابر خليفة جابر ، بان مؤلف رواية " مخيم المواركة " هو عمار أشبيليو الذي أرسل إليه هذه الرواية كاملة الى بريده الالكتروني . (ص ٧) غير ان عمار اشبيليو نقلها عن راو آخر عاش أكثر من أربعة قرون ، اسمه عمار أشبيليو أيضاً ، ولم يذكر الأول مَن هو مؤلف الرواية المسمّى " حامد الاندلسي " ، ولهذه الاسباب ، ولكي لا يضيع القارئ في متاهة البحث عن المؤلف ، قرّر جابر خليفة جابر الادعاء بأنه مؤلف هذه الرواية ، وأن يضع أسمه على غلافها .

ولكن هذا " الاعتراف " جزء من متاهة اللعبة التي خطّط لها جابر خليفة جابر ، غير ان هذه اللعبة تتبدّد في نهاية الرواية بدلالة التماهي بين عمار أشبيليو وجابر خليفة جابر ، حتى يزول هذا التماهي بينهما ، مما يشكلان (الوجه والقناع) لراو واحد عند تفكيك آخر فقرة من الرواية في " حدائق الاندلس " ، حيث يقول جابر خليفة جابر :

" إنتهت الرواية ، هكذا ظننت ، فخرجت بأولادي للتنزه (...) في حدائق الاندلس بمحاذاة ميناء المعقل في البصرة " ص ١٦٩ .

ويقول عمار اشبيليو في آخر رسالة كتبها الى جابر خليفة جابر :

" السلام عليكم ، صديقي العزيز ، أنا الآن أتنزّه في حدائق الاندلس ، قريباً من ميناء المعقل ، وألهو مع أولادي ، أين انت الآن ؟ " ص ١٦٩

وقبل ذلك ، يقرّرالروائي إلغاء " البعد والمسافة ووجهة النظر " بينه وبين عمار أشبيليو ، حيث يقول :

" أحياناً أشك في نفسي وأكاد أصدّق بأني أنا مَن يختلق كل هذه الاحداث والحكايات ويكتبها " . ص٥٨

ويزول هذا التماهي كلياً ، بعد أن ينكسر هذا الايهام ، حيث يقول عمار اشبيليو :

" أحياناً أحلم أني انت أو بالعكس " ص ٥٦ ويقصد بذلك الروائي جابر خليفة جابر ، في حين يوجز الروائي : " كانت رسائل عمار اشبيليو ترد الى بريدي ولا أرد عليها إلاّ بايجاز ، ليس عندي ما أقوله سوى حثه على إكمال حكايات المخيم ، مخيم المواركة ، المقام جنوب الاندلس بين غرناطة واشبيلية " ص ٥٦ .

إذاً عمار أشبيليو (**قناع لاشخصي**) لمؤلف الرواية ، وهذا ماأكده اعتراف جابر خليفة جابر بانه الراوي نفسه .

وعلى الرغم من أن هذه اللعبة لاتخلو من الصنعة الروائية ، فإن ما يعنينا منها ، ان " مخيم المواركة " يضم مجموعة من الخيم ، وكل خيمة من المخيم تُسهِم في صياغة المتخيل ، حيث تضيف أو تحذف أو تصحّح من سير المرويات ، وخاصة ان هذه المرويات هي حكايات ، وكل حكاية تقود الى حكاية اخرى ، قد تكون متمّمة أو مخالفة لها ، وهكذا تتناسل الحكايات من كل خيمة من " مخيم المواركة " .

إذاً الخيم الأخرى المنضوية ضمن " مخيم المواركة " أدوات تخييلية ، تمنح القارئ الانطباع بوصفها كائنات من الحياة (الواقعية) قائمة على تداخل الحدود بين الواقع والتخييل (حصراً) ، لأنها كائنات واقعية متخيلة .

وعلى الرغم من تشعّب الرواية وتعقيداتها التفريعية ، فإن هذه الادوات التخييلية تسمح بالربط بين نصوص الحكايات ، سواء كانت مدوّنة كالمخطوطات أو مرويات شفاهية كالحكايات المنقولة ، حيث تقود الى ما يمكن أن يحقق إضافة أو إضاءة أو ينقض جوهر المروي أصلاً .

لهذا قامت جماليات " مخيم المواركة " على تعدد اللقاءات الجماعية أو الحفلات القصصية ، وفيها يطرح المشارك مايعرفه من حكايات المواركة على وفق "

قصاصات سردية أو حبّات قصصية " ص ٢٠ وبذا يُسهِم الافراد والجماعات في تخليق تمثيلات المتخيل السردية .

وينتقل السرد من خيمة الى أخرى ، ومن حكاية الى أخرى ، مما تتعرض حركية الميتاسرد التاريخي الى إنقطاعات حادة وعميقة ، حيث تعترضه أحياناً الهوامش والموتيفات والمقطّعات ، ويجري أحياناً إعادة كتابة الجملة القصصية أو السردية على وفق صياغات متعددة . ص ٢٧ تبدأ مثلاً حكاية " ماريوكا . الحمارة " التي تحوّلت الى دمية أخذت شكل ظبية جميلة لترتبط بحكاية " اليهود المارانوش " التي تبدأ من " خيمة الزهراء " التي رسمت نهاية مؤلمة لكريم كاسياس ص ٤٠ و " ثمة تتمة للحكاية " ص ٤٥ ، فقد خرج كريم كاسياس الى الاحراج المحيطة بأشبيلية زمناً ثم شارك ثورة الاندلسيين بعد عام من قرار الملك فيلب الثاني باغلاق حمامات المورسكيين .

وهناك حكاية اصدرتها " خيمة غرناطة " تتبعت فيها ادّعاءات " خيمة البشرات " ، ثم ينقض الميتاسرد بنيته النسقية ، حيث " أن كاسياس الموريسكي لم يكن من أهل أشبيلية في الأصل ، ولم يكن إسمه كريم أو كاسياس ، وانما أسمه الاندلسي زكي وبالقشتالية سُمي زاكا ، وكان الابن الرابع لمهدي أحد ملاكي مزارع الزيتون في غرناطة الذي سمته الكنيسة الكاثوليكية غارسيا " . ص ٤٥

وعبر هذه الادوات التخييلية ، تجري المناقلة الميتا سرد التاريخية من " خيمة الزهراء " الى " خيمة البشرات " الى " خيمة اشبيلية " الى " خيمة غرناطة " ، ومن " خيمة غرناطة " الى " خيمة أشبيلية " من جهة ، ومن " حكاية ماريوكا " الى " حكاية المارانوش " الى " حكاية زيت كاوا " الى " حكاية حمام قمرين " الى " حكاية سوق القيصرية " الى اكمال حكاية سوق القيصرية نفسها . ص ٦١

يقول عمار اشبيليو في " تتمة سوق القيصرية " :

" طويلة هذه الحكاية ياصديقي ، لست أنا مَن قال ذلك ، عدد من المشاركين في المخيم انتقدوا طريقة السرد فيها ، وقالوا انها مملّة بعض الشئ وتفتقر الى الجاذبية " . ص ٦٢

وهناك حكاية ثانية تمثل " تتمة أشبيلية " بحكايتها عن كاسياس لتقود الى حكاية " كناري " و " كناريات " . ص٧١

وتمهِّد حكاية " كناريات " الى حكاية الملاح نقلاً عن المخطوطات المكتوبة بلغة الخيميادو .

تقول " خيمة غرناطة " : لا نؤيد ما ذكرته المخطوطة بأن حامداً كان مقشتلاً " . ص ٨٧

وتقود خيمة غرناطة " الى احتجاج " خيمة أشبيلية " ، ومن حكاية حامد الملاح الى تتمة لها .

والجميع في المخيم يتداولون الأخبار والحكايات من ناحية ، والروائي يتلقى رسائل عمار أشبيليو عن طريق بريده الالكتروني من ناحية أخرى :

وعلى الرغم من تجاور هذه الخيم ، وما تقوده حكاية كل خيمة الى حكاية خيمة أخرى ، فان الواقع في هذه الحكاية غالباً ماينكسر بالايهام ، وبالعكس ، مما ينعدم الترابط بين حكايات الخيم المتجاورة ، بدلالة التشظي الناجم عن انشطارات المحكي الى بؤر متعددة ، كتدخل حكاية " خيمة قرطبة " في حكاية ثانوية مهمة كحكاية " هلال القرطبي " . ص ٩٢

وتعقيباً على حكاية " هلال القرطبي " نشرت " خيمة اشبيلية " حكاية مؤثرة أضاءت الشطر الاخير من قصة الحاج هلال القرطبي كما تسميه " خيمة قرطبة " أو الاشبيلي كما تشير الوقائع التاريخية الموثوقة . ص ٩٣ وبذا تقود حكاية هلال القرطبي الى " بهو البرتقال " . ص ٩٥

ولكن أكثر الحكايات تمثّلاً للميتاسرد التاريخي حكاية " خيمة مدريد " عن الرسامين الاربعة : يحيى المدريدي المسلم ، والثلاثة المسحيين كاثوليكيان هما كارمن وجوان بنكياس وبروتستاني هو ماثيو توريش ، وقد " قدّم الأربعة تخطيطات أولية ، استكشات ومشاهد وبروتريهات ، تصور البعد المجسّد والمتخيل لمضامين الحكايات " واعني بها " حكايات مخيم المواركة " ص ١٠٩ غير ان الحكاية الأم ، كانت " حكاية قمرين " ، اضافة الى خيم أخرى كـ " خيمة العدوة المغربية " و" خيمة بلد

الوليد " التي " أعدّت حكاية حامد وقصصه عن الفروسية " وهي التي " جمعت مصادر الخبر ذي القيمة التاريخية " . ص ١٤٧

ثم توشك إجازة المخيم على الارض الاسبانية بالانتهاء ، و" الارض الاسبانية " بنية افتراضية متخيلة موازية للبنية الواقعية ، ان لم تكن بنية بديلة عنها :

" علينا لمْ حكاياتنا بأسرع مايتاح لنا من جهتي السرد والواقع المعيش معاً ، والعودة الى عوائلنا في إسبانيا وخارجها ، فقد غبنا عنهم طويلاً " ص ١٤٧

كما تدخل في ادارة هذه **اللعبة الميتاسرد التاريخية** . موجّهات استباقية ، حيث تسبق المروي وتليه مباشرة بصيغتي التقديم والتأخير :

من عمار اشبيليو الى الروائي جابر خليفة جابر :

" سأكشف لك عن جولة أخرى من التناقض بين أشبيلية وغرناطة ، إذ انهما مع الحكاية القادمة التي ابدعتها خيمة غرناطة ستشتركان في شخصية ثانية بعد خلافهما حول كريم كاسياس ، باختصار قمرين هي موضع التنافس القادم . ص ٨٤

ان هذه الموجهات لاتسعى الى كسر أفق توقع القارئ ، وانما تقوم بكسر النمط المروي أصلاً بنمط آخر من تشوّفات الافق الميتاسردي .

. " سأ قص عليك اليوم ما نشرته خيمة مدريد تمهيداً على ما يبدو لمشروعهم الرئيس ، كان على شكل تخطيط أولي له ، ولكن بلغة السرد لا الرسم " . ص ١١٠

ومن خلال معانية اللعبة الميتاسردية ، نرى بأن " مخيم المواركة " يمثّل نواة لمستويات متعدّدة من " **السرد المتحرك** " بين " رسائل عمار اشبيليو وحكايات المخيم ومخطوطات الخيميادو) ، تعتمل فيها احداث تاريخية مضغوطة ، يختلط فيها الترتيب الزماني والمكاني للاحداث والشخصيات .

- **الوعي المضاد للقهر الكولونيالي**

يضمر النسق الروائي شفرة اسلامية ، تتجلى في الربط بين الدلالة الثقافية وشروط الهيمنة الكولونيالية ، فالميتا سرد التاريخي يتحرك نحو كسر استبداد الهيمنة بوعي مضاد ، يعيد فيه انتاج تمثيلات (**الحيز المفضوح**) بالقهر الكولنيالي الى السجل التاريخي للكولونيالية .

ولغرض معاينة الكيفية التي يتحرّرفيها التاريخ بقوة المتخيل ، واعادة انتاجه بوعي مضاد لتمثيلات القهر الكولونيالي ، ينبغي فحص [نواة] الرواية بوصفها مركز مدار المرويات المتخيلة .

تتألف " مخيم المواراكة " من نواة مركبة تركيبة جمالية معقدة ، قائمة على مجتمع متخيّل من (المورسكيين . المسلمون / القشتاليين – المسيحيين / الارانوش . اليهود) ، هذا المجتمع تحكمه سلطة الكنيسة ومحاكم التفتيش ، حتى الاسماء مركبة تركيبة جمالية معقدة من العربية والاسبانية :

(عمار اشبيليو / أحمد رودميرود / كريم كاسياس / هلال رود ريغو / سانت فاتيما . القديسة فاطمة / يحيى المدريدي . جون ثابا ثيرو / ابراهيم الطبلي . جون بيرز / لويس بن سالم) وغيرهم .

ان هذه التركيبة الطيفية غير المتجانسة والمزاوجة الاسموية القسرية . دالة على إلتباس (**أنا / الهوية**) بـ (**الآخر/ المهيمن**) على نحو مثير للشك والتساؤل والاستفهام حيث (الهوية والمحو / الحرية والاستبداد) تعبيراً عن أدوات القهر الكولونيالي :

الكنيسة / محاكم التفتيش / سفن الارمادا / التعميد بالاكراه / قطع الرؤوس) .

وان كانت " كارمن " مثلاً تعني " الأندلس " ص ١٦٠ ، فان " كارمن " دالة انسانية كونية ، لانها " تعني شعوباً إمّحت ألوانهم ، شُطبت برصاص الاسبان ووحشيتهم ، المابا / الازتبك / سلالات الهنود الحمر " ص ١٦٠

وبذا تنبثق من " نواة " الرواية دلالات حافة ، ولكن ما يعنينا من هذا المجتمع تدجين (المورسكيين . المسلمين) بوصفهم مركز مدار القهر الكولونيالي في الاندلس واشبيلية وغرناطة والمناطق الاخرى .

لقد مارس " المواركة " اسلوبين في مواجهة انتقام الكنيسة ومحاكم التفتيش ، أحدهما اسلوب المقاومة ، والآخر اسلوب التقيّة التستري ، فقد كان الملاح خوان / رودريغو من مورسكيي آشبيلية التي خضعت لتسلط قشتالة قبل قرنين من سقوط غرناطة ،

ولكنه كان متستراً بالكاثوليكية ، ولم يكن مقشتلاً قط . ص ٨٩ كما هو حال أهل الاندلس المورسكيين ، حيث كانوا يكتمون اسلامهم ويعلمونه " سراً ص ٢٣ كما " أبحروا متخفين تحت قناع النصرانية الى الهند والساحل الافريقي " ص ١٢ وكانت " الصلاة " تهمة كل مورسكي " لايأكل لحم الخنزير ويتغيّب عن الكنيسة ". ص ٢٣ وتنبغي الاشارة الى ان محاكم التفتيش ؛ إمّا تسوّق المواركة الى العمل سخرة على سفن الارمادا " لسنوات طويلة ، و إمّا الى المحرقة ، و " كانت الأوامر الملكية تقضي ان تبقى أبواب المورسكيين ونوافذهم مفتوحة دائماً ، لكي لا يصلّوا أو يقرأوا القرآن " ص ٤٥ أما النساء المورسكيات ، فيتم بيعهن كجاريات .

لهذا تمثل هذه [النواة] مركز الصراع بين التمسك المورسكي بـ " الهلال الاندلسي كرمز اسلامي مقابل الصليب القشتالي " كرمز للقهر الكولنيالي ، وفي هذا الحيز المفضوح بينهما ، يتشكل **النسق المفترس بدلالات ثقافية مضمرة بدوافع دوغمائية** في التنصير الديني والتطهير العرقي .

إذاً " مخيم المواركة " رواية قائمة على الاختراق الميتاسرد التاريخي لتمثيلات القهر الكولونيالي ، وذلك بإعادة انتاج الهوية الاسلامية بعد أربعة قرون من المحو والاقصاء لتحرير التاريخ المسكوت عنه بقوة التخييل .

- **احالات**

* جابر خليفة جابر جابر / مخيم المواركة / رواية / دار فضاءات . عمان / ط١ / ٢٠٢١

.

(١) ومن الروايات الأخرى : البعيدون – بهاء الدين الطود ١٩٩٦/ اليمامة الألفية والآلاف والندامة – سلام عبود ١٩٩٩ / المبروكة – غسان أبو زيد ٢٠٠١ / وزير غرناطة – عبد الهادي أبوطالب ، وغيرها

(٢) علي بدر / الرواية العربية ووهم الاندلس / جريدة الدستور / ع (١٦١٢٢) في ٢٩ / آيار / ٢٠١٢.

(٣) طارق علي ظلال شجرة الرمان / رواية / مكتبة الكتب خان بالمعادي / ترجمة محمد عبد النبي ومراجعة طلعت الشايب / ٢٠١١.

(٤) طارق علي .. مسافر زاده الثورة / ترجمة وتقديم : طلعت الشايب / جريدة اخبار الادب / مايو ٢٠٠٤ .

(٥) واسيني الاعرج / الرواية العربية / حافات التاريخ وسلطة التخييل /ملف ندوة الرواية العربية في باريس / جريدة الاديب الثقافية / ع (١٢٤) في ٢١ / حزيران ٢٠٠٣.

(٦) كارلوس فوينتس / جغرافية الرواية / الفصل الحادي عشر : هل ماتت الرواية ؟ / ترجمة : عبد العزيز ضويو .

" الضفيرة " رواية مافوق واقعية

المنطوق والمتضمّن من شفرات الرواية

في رواية (**الضفيرة**) للروائي طه حامد الشبيب(*) **تنحل الواقعية الروائية إلى روائية ما فوق واقعية،** مما تضع القارىء إزاء معضلات جديدة ظاهرة ومخفيّة بشفرات منطوقة ومتضمنة وفق مستويات تأويلية مغايرة في طبيعتها وملامحها لتلك التي تعتمد على شفرات الاحداث، وخاصة أن العُقد المضفورة في هذه الرواية تمثل غير ما تقوله الاسطح الخارجية للرواية.

وبفرضية ضمنية – ان الرواية التي تقوم باختراق الواقعي القائم بالممكن من المتخيل هي نتاج أزمات وتحولات كبرى في التاريخ، نتيجة لتعدد المعضلات وتنوع التجارب التي تطرحها هذه الفترات على مجتمع ما بعد الحداثة كهيئات القوة والسلطة والدولة من جهة، وتقنيات الحاسوب والاستنساخ الجيني والريبورت من جهة ثانية.

ان الكيفية التي تداخلت فيها هذه الهيئات والتقنيات في رواية " الضفيرة " بصيغتي التوافق والتعارض بينها – تكشف عن بنية إفتراضية/ امكانية/ احتمالية ما فوق واقعية.

وقبل ان نتبين العُقد المجردة من رواية (الضفيرة) التي تتألف منها ضفيرة (الرواية) توجِّه هذه المقاربة انتباه القارىء إلى اهمية المدار بوصفه المرشد إلى بنينة المضفور

من هذه الرواية، ولتجنب سوء الفهم أو (التأويل المفرط) توجه هذه المقاربة عناية القارىء ايضاً إلى أهمية الشفرات (سواء أكانت المنطوقة منها أم المتضمنة) بوصفها المرشد أيضاً إلى بنية مفاتيح الرواية، لأن رواية " الضفيرة " ضفيرة " روائية " ترتقي بجنس الرواية إلى ما فوق الواقعي، أي تنزع إلى تشوف اللامنظور من الواقع المنظور باستنطاق المسكوت عنه، وإضمار المكشوف منه من خلال الوعي بالتاريخ من جهه، ونقد الواقع من جهة ثانية.

أولاً – الزمان المقلوب إلى الخارج

على الرغم من ان زمن كتابة الرواية ينتمي إلى الفترة الواقعة بين (١٩٩٦ – ١٩٩٨) فإن الزمن الروائي يبدأ بعام (٥٩٩٦) ميلادي، أي بعد أربعة آلاف عام من زمن الكتابة، وبذلك يقع السرد خارج الزمن، وبكسر السياق المنطقي للزمن تتشوف الرواية الزمن غير المنظور للواقع، وهو زمن غير متدرج وان كان يبدأ من المستقبل، لأنه لا يخضع لبنية نسقية أو تطور منطقي:

(قبل ما يقارب الألفي عام أطلقت نبوءة مفادها ان الرقوق التي ابتكرها علماء الالف الرابع لثقوب السماء لن تلبث ان تتفتق تحت وطأة دفق الاشعاعات الكونية. وهي نبوءة علمية بطبيعة الحال) ص ٥/ الرواية.

اذن الزمن الروائي زمن ايهامي في بناء الواقع وهدمه بالوهم الروائي، وفي المقدمة من الظروف المبهمة استخدام الحد السياقي بين(عالم ما قبل الفجيعة/ عالم ما بعد الفجيعة) .

ولأنه سرد اخباري معكوس إلى الخارج، فان الزمن الحقيقي ينحل إلى زمن ماض يتهيأن المروي لتوثيقه في المستقبل:

← (اخبرني ان توقفت آلة التسجيل، فحديثنا هذا وثيقتك الوحيدة يوم تروي القصة من بعدي) ص٥٠/الرواية.

ويمكن ان نكشف نسقين في هذا السرد الزمني الذي اصطلحنا عليه بـ(سرد خارج الزمن):

- نسق (الما قبل) أي ما قبل (٥٩٩٦) ميلادي، وهو زمن ارتدادي في سياق الرواية، ولكنه تقادمي في سياق الواقع، لذلك يتطور الزمن باتجاه عكسي، وخاصة على مستوى تجربة الاستنساخ الجيني:

⟵ (سيدتي نحن لا نعبث. نحن نفيد من تقنية ابتكرها بشر مثلنا قبل آلاف السنين) ص[٢٧]/ الرواية .

⟵ (ما قبل أربعة آلاف عام) ص[٦١]/ الرواية.

- نسق (الما بعد) أي ما بعد (٥٩٩٦) ميلادي وهو زمن استباقي في سياق الرواية، ولكنه تراجعي في سياق الواقع، وخاصة على مستوى تجربة الاستنساخ الجيني نفسها:

⟵ (ولن يكتفي.. سيستنسخ نفسه مرات ومرات.. لن يكون مضطراً حينذاك لان يقترن بحفيدة مُعمِّر مثل ما فعل أبوه) ص[١٢٠]/الرواية.

⟵ (ستمتلىء المدينة بمخلوقات الاستنساخ وجميعها تنهل من عرق واحد هو عرق العمدة الخالد) ص[١٢١]/ الرواية.

وان كنا قد فصلنا بين هذين النسقين لغرض اجرائي فهما يتداخلان في بنية واحدة:

⟵ (لكن التاريخ يورد من حقب ما قبل الفجيعة نماذج لاناس تسنموا مثل هذه الفرصة لكنهم ما كانوا طغاة) ص[٢٤٩]/ الرواية ويقصد نظام الولاية والحسبة.

⟵ (نظام الولاية المنتخبة ظهر في عالم ما بعد الفجيعة من حيث وجود الحسبة التي تكبل يدي المسؤول الاول) الصفحة نفسها/ الرواية .

هكذا يرتد السرد بالزمن الماضي بصيغة الامتداد المستقبلي من جهة، ويمتد السرد بالزمن المستقبلي بصيغة الارتداد الماضوي وفق نسقين متقاطعين يكسر احدهما سياق الآخر.

ثانياً – المكان المقلوب إلى الخارج

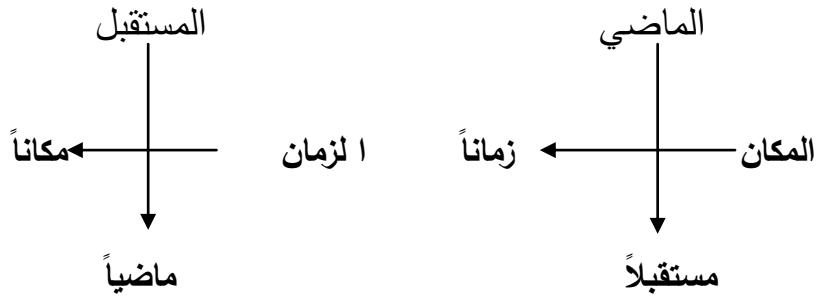
تنحل واقعية المكان في رواية (الضفيرة) إلى **واقعية افتراضية** في ضفيرة (الرواية)، لهذا تتفك بنية المكان إلى مركزية، ومكانة، وعلو، والى هيئات اخرى.

ويمكن ان نكشف نسقين من المكان:

- **المكان: المنزل/المكانة:** ويتضمن هذا المكان شفرة المنزل بدلالة المنزلة/ المكانة كمنزل سليم الدين المعمر بوصفه اثراً قومياً، فتحول إلى مقام ومزار ومدرسة غير معلنة للمنطق الجديد لحركة الفتيان العشرة من جهة، وشفرة المكان بدلالة المركز/ الرؤيا التي تطل منها شخصية (الرجاء بالله) بوصفها ضفيرة الرواية.
- **المكان: المركزية/ القوة:** ويتضمن هذا المكان اكثر الشفرات تمثلاً لهيئات القوة الخارجة من المكان بدلالة الهيمنة والمركزية والقوة كمبنى العين الجاحظة:

(انه بهيئة عين هائلة جاحظة محملقة في السماء، فله جفنان يتقاسمهما الشمال والجنوب، يحتضنان كرة ناتئة. وفي قمة الكرة يستحوذ كرسي حسب الدين على البؤبؤ كاملاً) ص[١٩]/ الرواية ومكتبة أعلى العين الجاحظة، أما الدور الرابع، فقد (شغله رجال الدرك السري) ص[٢٠]/ الرواية من جهة، وغرفة الاتصالات البعيدة المدى، ومحمية كواسر عماد الروح (فقط سأبتني مرقباً يطل على المدينة من علٍ لأملّي عيني بمنظر كواسري وباطفالي الذين يشبهونني بكل شيء، وسأوصيهم قبل ان اموت بان يستنسخ كل منهم نفسه في عشر نساء ٢٥٦/ الرواية من جهة ثانية) .

اذن تتجاذب الزمان والمكان شفرات تضمينية، بحيث يتحول فيها الزمان المكاني الى مكان زماني بسرد (استباقي/ ارتدادي) خاضع لتحولات إفتراضية في الزمان والمكان:



وباستخراج الآنات المعزولة عن الزمان، والزوايا المنزوعة من المكان، ينفك المنطوق والمتضمن من شفرات الرواية، بحيث تنحل العُقد الناظمة للواقع والاحداث بانحلال العُقد المضفور، اذن فما شكل ودلالة (ضفيرة) رواية (الضفيرة) ؟

على الرغم من ان (الرجاء بالله) فتاة ذات شعر أسود ملموم في ضفيرة واحدة، فان هذه الضفيرة عبارة عن نسيج أو شبكة من العلاقات السياقية والاحتمالية، لهذا تشكل الضفيرة مركز عصب الرواية وجماليات النسيج الروائي ، أي ان رواية الضفيرة نظير موازي لضفيرة الرواية ، وما (الرجاء بالله) سوى المحمول من المقاصد المضفورة:

⟵ (مازالت الضفيرة تمضي بذؤاباتها حتى لامست منخريه، فعطس عطسة إختض لها جسده، بل اختص لها حضن امه) ص[١٨١]/ الرواية.

⟵ (وبعد حركة عنيفة من تلك الحركات، نطت ضفيرتها نحو صدرها، فاذا بها تتنبه إليه. وفي الحال وثبت صوب المطبخ وعادت بمديه، وهي تقبض على ضفيرتها، ولم تتوقف إلاّ عند النعش/ اما يدها الاخرى، فكانت تختض وهي قابضة على الضفيرة) ص[٢٢٨]/ الرواية.

←—— (فارتدت الرجاء بالله قليلاً قبل ان تجثو عند موضع الرأس من النعش، وتجزّ ضفيرتها من منبتها وهي تقول: اتتدلى ضفيرة على ظهري وانت ذبيحة؟! خذيها معك وألقيها بين يدي الله.. قولي له: هذه ضفيرة الرجاء بالله.. ستبقى صلعاء حتى تخسف الارض بالمارقين) ص[٢٢٨]/ الرواية.

ان ضفيرة (الرجاء بالله) محمول مقصود في المرجعية الميثولوجية العربية، فان كانت الضفيرة رمز كينونة المرأة وأعزّ ما تملك، فان قص الضفيرة يمثل أعلى درجات الشعور بالظلم والاحتجاج عليه في ان واحد.

من هنا اتخذت الرواية من (الضفيرة) الشكل والدلالة في تخصيص بنية الخطاب الروائي وتحديد موجِّهاته الروائية في رؤية العالم، ومنها الشخصيات المضفورة باسماء مفارقة لدلالاتها الاسمية، فحسب الدين بن المسند بالله – عمدة طاغية أرسى نظام القاسر المخيف، وعماد الروح تاجر كواسر (عنين) يملك محمية تظم فريقاً طبياً لم يكتف باجراء تجاربه في االاستنساخ الجيني على الكواسر، بل يجريها على البشر أيضاً.

وفي شعرية هذه الاسماء مفارقة معجمية لمعانيها الحقيقية، لانها قائمة على كسر الحد السياقي للمعنى بين الاسم ودلالته الاسمية، ولكن هناك شخصيات مضفورة باسماء دالة على مسمياتها كشخصية (هبة الله : وهي احدى معجزات الله في خلقه) ص[٦٣]/ الرواية ليس لانها تمثلت سلوكياً شعار (يا لثأرات الله) أو ثورة الفرد الصوفي على نقص الواقع وفساده، بل لان الله منحها قدرة إستثنائية على زعزعة سلطة العمدة الطاغية على الرغم من نهايتها الدرامية، فقد قدها الله (امرأة من حجر، في قدميها رسوخ جبل، وفي رأسها تصميم مجنون وأنفة أسد لايدبر) ص[١٤٥]/ الرواية، كذلك محظوظ الرحمن رمز عدالة السماء في انفاذ العقاب في طاغية الارض.

ولأن رواية (الضفيرة) رواية ما فوق واقعية، فهي تدفع بهذه الشخصيات وغيرها إلى مغادرة الواقع بعد الانغمار فيه مباشرة ، لهذه ينبغي التمييز بين الشخصية والدور الذي تؤديه هذه الشخصية، وتبعاً لهذا النزوع الروائي نحو المفارقة بين أسماء الشخصيات ودلالاتها المعجمية التعبيرية أو المطابقة بينهما – تتجه الضفيرة إلى استراتيجية بناء الواقع بسياق ايهامي، وكأن ضفيرة الرواية لا تمت بصلة للواقع، لهذا تتحرك وفق **خيال إستراتيجي** خادع لِما هو منظور من الواقع، فالمدينة – مدينة إفتراضية/ إحتمالية واقعة في المستقبل، غير انها في واقع الأمر – مدينة حقيقية واقعة فعلاً في الواقع، لدرجة تشبه أي مدينة في العالم، وعلى الرغم من الخيال العلمي الذي يحيط بهذه المدينة ويشتمل عليها، فان الرواية ليست من الخيال العلمي، لانها لم تبنِ هذه المدينة بخيال علمي مجرد ، وانما اتخذت من الحاسوب، والريبورت، والجينات وبدلات الوقاية من الاشعة الكونية، والاتصالات بعيدة المدى، ولوح الاخبار الالكتروني، واشعة الليزر، وما تبقى من الاراثة العلمية بنى تعبيرية لضفيرة ما فوق واقعية، وذلك باقامة نظائر موازية بين:

- نظام الولاية القديم والديمقراطية المعاصرة
- الانسان المعمر والاستنساخ الجيني
- الإنسان والريبورت
- السيادة والوحشية
- تلقي العلوم عن طريق الوحي (المَلَك) وتلقي العلوم عن طريق العلم والتقانة.

أذن نحن في مرحلة نزع السلام الكوني من العالم، حيث الانفجار الحضاري الهائل: ⟵ (كيف نحافظ على نوعنا البشري؟ كيف نقلل من اسباب الموت غير المتوقع؟) ص١٤٠ / الرواية.

⟵ (ولردم الفراغ التقني الذي تركته الملايين التي هلكت في اليوم الفاجع طوّر الحاسوب بما يُعمِّق من عبقرية انظمتها) ص١٤٠ / الرواية.

⟵ (كيف تستوي السيادة والوحشية؟) ص٧٢ / الرواية.

ولتدقيق موجِّهات الرواية في رؤية العالم، توجه هذه المقاربة انتباه القارئ إلى ان المنظور أو ما يسمى بـ(وجهة النظر) غير برئ من التحكم في هذه الموجِّهات، لان الروائي الذي بدا وكأنه خالق غير مكترث بما يجري في الرواية هو (قناع لا شخصي)، وعلى الرغم من كونه قد حرر شخصياته الروائية من دكتاتورية الراوي كلي العلم، فقد رقَّن قيدها براوٍ ضمني ومروي له:

⟵ (لم تعد صغيراً يا ولدي، وبمقدورك، ان تفهم ما أقول.. ساخبرك بما حلَّ بكوكبنا وأنا اروي قصة حسب الدين واهله) ص٥ / الرواية.

وذلك لأقامة (المسافة والبعد) بينه وبين شخصياته، وكأنه غير مكترث فعلاً باقوال ومصائر الشخصيات.

وأن كانت هذه المقاربة لا تعنى أصلاً بتفريعات وجهات نظر هذه الشخصيات، فأن تحديد (**المسافة والبعد**) بين الروائي وشخصياته ضرورة لابد منها لتحديد موجهات الرواية في رؤية العالم.

لقد حدد منظور – رؤية العالم بالتعارض القائم بين دكتاتورية الفرد ونظام الولاية وفق مستويات متعددة من تناقضات الواقع في التفكيرين:

- الدين
- العلم

ولكن هذه الرؤية تنحل إلى آيدولوجية ذات شفرات تضمينية تنفك بدورها إلى موجِّهات روائية لا تكسر سياق توقع انتظار القارئ، وانما تدفع به الى تشوّف نموذج لمدينة مثالية في المستقبل، غير ان مثالية هذه المدينة غير طوباوية

كمدينة الفارابي الفاضلة أو جمهورية افلاطون المثلى، بل هي نموذج لتلاقي العلم والايمان، وكيفية عصرنة نظام الولاية في مجتمع ما بعد العصراني.

وضمن هذا المنظور من رؤية العالم – تشكل حركة الفتيان العشرة رد فعل على نقصان الواقع وفساده، لهذا ادركوا أن الدعوة العلنية لـ(**مدينة المستقبل**) المثالية لا تجدي نفعاً، فاختاروا العمل سراً، وقد دعوا إلى التوفيق بين الشريعة والمنطق، ثم غلّبوا المنطق على الشريعة في مدينة محكومة بنظام القاسر المخيف الذي ارساه حسب الدين، لاسيما بعد ان اشتمل على كواسر عماد الروح.

وقد قدمت ضفيرة الرواية المنطق وفق مرحلتين:

- مرحلة معلم المنطق خضر المولى، وفيها يشكل المنطق مدخلاً للفلسفة، أي فلسفة (العدل والظلم) ص١٠٣ / الرواية.
- مرحلة معلم المنطق محفوظ الرحمن بن خضر المولى، وفيها يشكل المنطق الجديد دليل العمل في التطبيق.

فالاول القى بذرة التمرد في نفوس الفتيان، والثاني بث فيها روح التمرد على النظام القاسر.

ولكن أي نوع من الخلاص تدعو اليه هذه الحركة في مبادئ المنطق ؟

وهل هناك رؤية جديدة للعالم في ضفيرة الرواية ؟

ينبغي الاشارة أولاً إلى ان المعادلة بين (العدل والظلم) هي الشاغل المركزي لمعلم المنطق خضر المولى، وقد تلقف محفوظ الرحمن منطق هذه المعادلة، ثم صاغها في اعلان مكتوب على شاشة التلفاز، يدعو فيها الناس إلى نبذ الاذعان والاستسلام للامر الواقع، ويُذكِّر فيها المظلوم بالظالم، وذلك بعد اختراق نظام البرنامج التلفزيوني.

ولكن فكرة هذه المعادلة انبثقت من شخصية فريدة معمرة هي شخصية (سليم الدين) أبو خضر المولى، وعلى الرغم من ان سليم الدين لاحول له ولاقوة، إلا انه رأى:

(ان الظلم اساءة لنظام الكون كله.. لله نفسه) ص[٩٨]/الرواية.

وحين مات سليم الدين، تحول منزله إلى رمز قومي، فصار مدرسة يتلقن فيها الفتيان مبادىء المنطق الجديد.

اذن العدل، تلك الكلمة التي مات سليم الدين، وخضر المولى بسببها، وتمثلها محفوظ الرحمن من بعدهما – لم يفهمها الناس كما يفهمها القابض على الولاية.

من هذه الكلمة تبدأ فلسفة (الولاية)، ولكن ما جدوى التمسك بالمعنى القديم للولاية اذا كانت كينونة الإنسان اكبر من أية ولاية؟ ذلك هو السؤال المركزي لحظة الحمل بالاجابة عليه في مقاربتنا لهذه الرواية!!

عندما استعاد حسب الدين مفهوم الولاية القديم – استنكر ما أوردته كتب التاريخ عن الولاية ، فقام بتكييف منطوق الولاية بنظام القاسر، ومن هنا يبدأ التناقص الايجابي الخلاق بين نظام القاسر ونظام الولاية بوصفه النموذج المثالي للنظام في المستقبل.

ولكن هل بامكان نظام الولاية تقديم حلول جذرية وحاسمة لمعضلات وازمات وتحولات مجتمع ما بعد العصراني؟

لقد ظهر نظام الولاية من حيث وجود الحسبة التي تقيد المسؤول الاول، أما نظام الحسبة فهو روح الديمقراطية، اذن هل يمكن اعتبار نظام (**الولاية /الحسبة**) نظيراً لأي نظام ديمقراطي في العالم؟

نعم: ممكناً. ولكن بشرط ان تكون (الولاية) ولاية منتخبة وليس بسلالة وراثية – تهتبل أية فرصة غير شرعية في شريعة الحكم وفي حكم الشريعة، كالسلالة العاشرة التي ورثت الحكم وتولت نظام الولاية منذ اليوم الفاجع قبل ألفي عام، ويمكن ان ينطبق نظام الولاية العاشر أي نظام من أنظمة (القاسر) في العالم، وسواء أكان

التطابق عفوياً أم مقصوداً في ضفيرة الرواية، فان رواية الضفيرة تنطلق في رؤية نظام الولاية من جذر عربي – اسلامي في المستقبل، والوعي بصعود التاريخ وهبوطه، ونقد الواقع بعد الانغمار فيه، ذلك هو النموذج الذي اهتدت إليه الرواية – كنموذج بديل لانظمة (القاسر) في العالم.

- الضفيرة / رواية / طه حامد السبب / منشورات المنصور/ بغداد / ١٩٩٩

سابع أيام الخلق
(نظرية الرواية بوصفها رواية) *

في (سابع ايام الخلق) لعبد الخالق الركابي (١) يظهر مؤلف الرواية بوصفه مواضعة للرواية – بكيفية مغايرة للمعايير المندرجة في كتابة الرواية على وفق خاصيات نصية جديدة منها :

١– ان مؤلف الرواية نسق من قيم تنتمي لمؤلف مألوف لدى القارئ يكتب رواية عن نفسه داخل الرواية ، وعلى الرغم من انه يمثل فيها ذاتية الخطاب ، فانه لا يحتكر الإخبار فيها بمفرده ، وانما يفتح المجال لحركة الشخصيات والافكار والاحداث في ان تنمو وتتشكل وتتغاير تبعاً لموقع الرؤية العاكسة لها والمنعكسة فيها ، لهذا فالمؤلف : خالق شخصيات / فاعل خطاب / ناقل سرد (بنية ذات اصداء وسيطة متعددة) (٢)

٢– ان رواية المؤلف جامع روائي لأساليب وانساق واصوات مختلفة تنمو وتتشكل على وفق طبقات متدرجة في الصعود والهبوط تعبيراً عن ثنائية حركة التاريخ في صعودها وهبوطها ، لدرجة تتعدد طبقات المنظور الروائي بفعل تعدد طبقات الرواة مما تغدو هذه التعدديَة استطالة اخرى لتعدد مستويات التأليف الروائي .

٣– ان مؤلف الرواية / رواية المؤلف – شكل متداخل متخارج بين (الراوي / المروي) و(التجميع / الاقتباس) و(الرواية / السيرة) و(العلم / الدين) و(النقص / الكمال) و(الشفاهية / الكتابية) .

ولأغراض المُعاينةُ النصية لهذه الخاصيات الثلاث – آثرنا ان نتحرك بسياق دائري من الفهم – على وفق ثلاثة مستويات محايثة لموقع رؤية المؤلف .

حرفيات المؤلف الروائية :

ان كان باختين قد أكد ان (الرواية ككل هي ظاهرة متعددة الاساليب متعددة اللغات متعددة الاصوات) [٣] فان (سابع ايام الخلق) جامع روائي بين ذاتية الخطاب وسردية الاخبار/ شفاهية المحكي ومروية المكتوب / وثيقة المؤرخ وفضاء التاريخ / شكلانية القصد وتعددية التأويل، وبهذه التعددية تتعدد حرفيات المؤلف الروائية، مما يزيح الحدود بين النظرية والرواية وتنعدم المسافة الفنية بين القارئ والمؤلف، إذ تسعى نظرية الرواية لأن تكون رواية بخطوط متوازية / متقاطعة في آن واحد .

ولاستخراج حرفيات المؤلف الروائية آثرنا ان نتحرك في الحيز الذي يشتغل عليه المؤلف من موقع رؤيته ، وطريقة اختياره لهذه المواضعة الروائية ، وخاصة ان المؤلف اختار ان يكون سابع الرواة ، ومن سادس الرواة تنطلق حرفيات المؤلف في صعود ونزول ، صعود الشخصيات نحو المؤلف بوصفه مركز الخلق الروائي ونزول المؤلف بدوره نحو الشخصيات بوصفها وجهات نظر متدرجة من المستقبل الى الحاضر، ثم الإرتداد الى الماضي فالمستقبل ثانية (سأتتبع عروج شخصياتي الروائية صعوداً نحو المؤلف وعروج المؤلف بدوره نزولاً نحو تلك الشخصيات ليدرك الطرفان وحدتهما على صفحات هذه الرواية فما كان موجوداً في ذهن الروائي بالقوة – أخلية – صور – افكار – تعينات – سيتحقق في الرواية بالعمل على شكل حروف وكلمات) **الرواية / ٢٩٢ .**

ومن موقع رؤية المؤلف تنبثق بؤرة السرد / دلالة الشكل / نقطة المراقبة / في مواضعة روائية جامعة لنصوص متقاطعة (روايتي تكمن في تلك الاشياء المتنافرة : نصوص شفهية ، وثائق وتواريخ وكتابات عرفانية وأُخر ادبية) الرواية / ص١٣٤ .

ولكن ما الذي يجمع بين هذه النصوص ؟

تجيب شخصية الشاعر عن سؤال المؤلف نفسه في الرواية ؛ الذي يجمعها هو الاسلوب الحديث للرواية . فقد قال باختين (اسلوب الرواية هوتجميع لاساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات) **الرواية / ص١٣٤ .**

وعلى الرغم من ان كثافة الرواية تتركز في ذات المؤلف، على هيأة مواضعة مستديرة بحركة الشخصيات والرواة، فان موقع هذه الذات غير منغلق على نفسه بصيغة تمركز الذات حول نفسها لامتلاك العالم ، وانما تنزاح فيها الذات عن المركز ، ولكن من دون ان تتخلى عنه ، إذ تفسح المجال لتنوع وجهات النظر بصيغ التحاور أو التعارض فيما بينها ، ومنها وجهة نظر الراوي وهي تظهر وتختفي عبر دورات الإخبار السردي بصيغة (قال الراوي) في ثلاثة فصول من الرواية (اشراق الاسماء / إشراق الصفات/ اشراق الذات) وتنتمي مقولة الراوي الى (شبيب طاهر الغياث) وعلى الرغم من انها تمثل وجهة نظر تنتمي الى المنظومة المعيارية للمؤلف ، فهي تمثل شخصية نصية موازية للمؤلف لدرجة تتعادل مقولة الراوي مع مقولة المؤلف اي تتساوى هنا الشخصية الروائية مع شخصية المؤلف حين تشكل شخصية الغياث سادس الرواة في المخطوط شرطاً لوجود المؤلف سابع الرواة بدليل اعتراف المؤلف نفسه للرواي شبيب طاهر الغياث (وانت في روايتي التي ما تزال قيد الانجاز لا تقف خلف كل سطر فيها حسب ، بل انت تقف في صميمها ، فلولاك ، ولولا الاوراق التي كتبتها اليّ لما جرؤت على كتابة حرف واحد منها بل لا اكتمك ان ذلك السطر الذي كتبته على المظروف الذي حوى اوراقك – والذي تجيز لي بموجبه ما كتبته قد يساعدني على استلهام طريقة الاسناد التراثية شكلاً اربط به النصوص ببعضها فما يعزز هذا الامر كون تلك النصوص رويت أو كتبت من قبل عدة رواة فضلاً عن اتخاذ طبيعة سرد تلك الاحداث هذا الاتجاه) . الرواية / ص١٩٩ .

وتتسع الرؤية التي تُقدَّم منها الرواية لان تكون صيغة نظرية للرواية، فهي لاتطغي على وجهات نظر الشخصيات لتطبعها بطابعها الميسمي وانما هي مواضعة لظهور مستويات متباينة من التعبير: رواة ماثلون وعاكسون غائبون في السرد الروائي وهم يختلفون فيما بينهم في تأويل الاحداث بفعل اختلاف اوجه السيرة شفاهياً وكتابياً، كما ان التدوين يشكل بالنسبة لهم بنية وسيطة لملتقى التقاطع بين المرحلة الشفاهية والمرحلة الكتابية ، ومن جدل التعالق بين ذاتية الخطاب وسردية الاخبار يتعين من موقع رؤية المؤلف ان يكون الراوي السادس (الغياث) سارداً مخبراً وان يكون المؤلف

سابع الرواة مستمعاً لسرده ومن ثم مؤلفاً لنص " سابع " اتخذ شكل هذه الرواية ومضمونها.

وان كان المؤلف قد اختار مواضعة روائية تبدأ بوجهة نظر الراوي السادس صعوداً تنتهي به سابعاً للرواة نزولاً ، فان هذه المواضعة بمثابة طبقات متدرجة من وجهات نظر متداخلة متخارجة في الصعود والنزول عبر سلسلة من الرواة، اي ان الإخبار السردي يرشح من اعلى الى أسفل ليصب في الطبقة . السابعة.

إذاً في (سابع ايام الخلق) يتربع المؤلف محور الرواية، وعلى مرأى من القارىء تجري وقائع الخلق: رواة وشخصيات وافعال تتخلق/ تتحرك/ تتغير/ تتطور/ تبعاً لموقع رؤية المؤلف كمنظومة للاستقبال والارسال وهنا تنطبق على المؤلف . قاعدة جديدة مضافة لِما حُدِّد بالنسبة لوجهة النظر اصطلح عليها تودوروف بـ (مقولة المستمع السارد)[٤] كمستمع للسرد وكسارد فاعل . خالق شخصيات على وفق مواضعة متحركة بالتخليق والاكتشاف الروائي اذ يقول (بدر فرهود الطارش) للمؤلف في الرواية (دع بدر فرهود الطارش وهو اسم غير شاعري قد يثير النفور يتحرك من خلال كلماتك من دون قناع فأنا رجل اعشق حقائق التاريخ فاطلقني في روايتك بعلاتي وجنوني وسوء السمعة التي رافقت مولدي من دون ذنب مني / دعني أرى نفسي كما جُبلت عليها وامنحني وهم الاحساس بالخلود فكل مادون ذلك زائل وقبض ريح) **الرواية / ص١٤.**

اما المؤلف فيقول عن شبيب طاهر الغياث (انني جعلت منه أحد الاشخاص المهمين لروايتي بل البطل المحوري الذي يعتمد عليه متن الراووق الجديد) الرواية / **ص٢٠٠.**

إذاً المؤلف مواضعة مستديرة بشخصيات عاكسة لموقع رؤيته ومنعكسة فيها كما انه محور لوجوه متناوبة في مرآوية السرد.

ولكن مايعنينا هنا . ليس السرد صيغةً او قاعدة بل الكيفية التي تتبناها الرؤية أو الكيفية التي تنتهجها وجهة النظر في بناء مستويات التعبير أو الإخبار بها اي كيف قدم المؤلف ذاته لنا، وكيف اطلعنا على الاحداث من موقع رؤيته في الرواية.

واذ اختار المؤلف ان يكتب رواية عن نفسه داخل الرواية، وان يكون سابع الرواة فيها ، فان طريقة الاختيار هذه في تقديم ذاته كمواضعة محورية قد حددت منذ البداية شكل ومحتوى الطبقات المتدرجة لمنظور الرواية ، ولاسيما انه اتخذ من هذه الكيفية شكلاً ودلالة وطريقة لبناء متدرج يبدأ بخط سابع في الصعود من الراوي السادس حتى الراوي الاول وبخط متدرج يبدأ في النزول من الراوي الاول حتى الراوي السابع اي انه اختار شكلاً يتألف من ستة اقسام تشكل فيها ذاته مواضعة روائية حاوية ومحتواة لها في قسم سابع (هو هذا الذي تتشكل حروفه وكلماته تحت عيني القارىء) الرواية / ص٧ ومن موقع هذه الرؤية انتهج طريقة الاسناد) في الإخبار السردي وتعني (رفع الحديث الى قائله) عبر سلسلة من الرواة عن طريق: السماع / القراءة / الاجازة / المكاتبة / الوجادة / وقد حددت هذه الصيغ الكيفية في التركيب التي تدرَّج بها الإخبار السردي الى جانب الكيفية التي ترتب بها وتدرّج الخطاب الذاتي ثم مازج بين الكيفيتين (السيرة / الرواية) فانتج منها كيفية واحدة ذات شكل متدرج بصيغ خطابية/ سردية متداخلة متخارجة (بين النص الشفهي للراوي الاول ونصي الكتابي الذي مازال في طور التشكل والنمو، ستتخذ النصوص الاخر مواقعها: فنص عبد الله البصير يقود الى نص مدلول اليتيم الذي يقود بدوره الى نص عذيب العاشق في حين استند أنا في نصي هذا . ان استطعت ان ابرهن في ختام هذه الرواية على جدارتي بأن اغدو سابع الرواة . الى نص الراوي السادس شبيب طاهر الغيات ، الذي يستند بدوره الى نص الراوي الخامس ، ذاكر القيم) الرواية /ص١٨٤.

ولكن القارىء يجد نفسه وسط جمع روائي غير متجانس من حيث السطح الخارجي للرواية (هكذا وجدت نفسي فجأة ازاء حشد نصوص تفتقد الاتساق والانسجام شكلاً ومضموناً . كاسيتات واوراق مكتوبة ، نصوص عرفانية، وسير شعبية ، واساليب تتعلق بكيفية تحقيق المخطوطات . نصوص ليس من اليسير تطويعها على نسق فني ينتج رواية معاصرة) الرواية/ ص ١٨٥ غير ان هذا الجمع مقصود بذاته إذ حدد بورخس بلسان الشاعر صديق المؤلف في الرواية . اربع تقنيات اساسية للادب الحديث (الكتاب داخل الكتاب/ وعدوى الواقع بالحلم/ والسفر في الزمن/ والمضاعفة)

الرواية/ص١٣٥ وازاء هذه الفرضية النظرية يتطلع المؤلف الى امكانية الجمع بين هذه التقنيات (ترى هل باستطاعتي استثمار تلك التقنيات الاربع في روايتي هذه؟ فكرة لم اجهر بها وانا اتقدم الشاعر مجتازاً الصالة الغارقة في الظلام) الرواية/ص١٣٥.

ومن اختيار المؤلف لموقع رؤيته في ان يكون مواضعة لرواية صارت نظرية الرواية دليل المؤلف في كتابة الرواية ، ومعها صار المؤلف دليل القارىء الى اعادة كتابة المقروء من الرواية: الرواية مضموناً للراووق/ كتاب الانسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل اتجاهاً لمضمون الرواية/ مخطوط الراووق موضوعاً للرواية/ متحف الاسلاف شكلاً ومضموناً للرواية/ المتحف والمخطوط وجهات التاريخ مدينة الاسلاف مكانياً وزمانياً/ مدينة الأسلاف حروف وكلمات/ مدينة الأسلاف مدينة البشر والاسمنت والحجر/ صفحات ذاكر القيم الثماني دليلاً في كتابة هذه الرواية/ النقص والكمال في الفلسفة الاسلامية فكرة للرواية.

ويدرك القارىء ان هدف المؤلف يتخطى (متن الراووق) الى بناء راووق جديد أوجده ستة رواة من قبله على وفق مقولة الإخبار السردي (**اخبرني**) التي يبدأ بها الفصل الاول المعنون بـ (كتاب الكتب سفر الالف) وتبدأ بها الفصول المعنونة بـ (اشراق الاسماء/ اشراق الصفات/ اشراق الذات) وكذلك الفصول المعنونة بـ (كتاب الانية/ كتاب الهوية/ كتاب الاحدية).

ولان الرواية ليست سرداً فقط فان المؤلف لايكتفي بان يكون مستمعاً تابعاً للراوي السادس بصيغة (اخبرني) او (**قال الراوي**) وانما يسعى من موقع رؤيته الى تقديم ذاته في مواضعة حوارية . ديالوجية ذات طبيعة انشطارية اذ يقول له صديقه الشاعر (لقد وقعت على فكرة استثنائية تجسد عليها لو عرفت كيف تستثمرها لصدق على روايتك ما قاله واحد من كبار نقاد الرواية العالميين : (كل نظرية للرواية يجب ان تكون هي نفسها رواية) ص٢٠٣ ويجيب المؤلف بشيء من التردد (ولكن مشكلتي تكمن في غلبة جانب الغيبيات على تلك النظرية الصوفية فضلاً عن ان تلك النصوص التي كتبت من قبل الآخرين ستحد من حريتي) ولكن صديقه الشاعر يقول له بجدية (دع الغيبيات جانباً .. واستعض عنها بعلاقة الروائي بشخصياته اما حرصك على حرفية تلك النصوص فأمر لامعنى له إذ انك . كما سبق لي ان

اخبرتك اكثر من مرة لست مؤرخاً بل انت مبدع " خالق " شخصيات تستطيع ان تحور هنا وهناك وصولاً الى هدفك) الرواية /ص٢٠٣.

وعند إطلاق المد الشفاهي بعد الراوي الثالث باطلاق المد الكتابي في النص الرابع . عكس الى درجة كبيرة التحول في كيفية سرد الاحداث من مرحلة روايتها شفهياً كسيرة شعبية مصحوبة بأنغام الرباب الى مرحلة تدوينها كتابياً كبنية نصية مصحوبة بالتحقيق/ ولكن هذا التحول من الرواية الى الكتابة يعكس ايضاً كيفية التحول من نظرية الاسناد (السيرة) الى نظرية التأليف (الرواية) عبر مواضعة روائية تبدأ من مؤلف الرواية بوصفه السابع الى رواية المؤلف بوصفها النص السابع وينتج عن هذه التحولات مجتمعة ظهور شخصيات مغمورة ونصوص مطموسة، يشكل فيها السيد نور وجهة نظر محورية بين المرحلتين الشفاهية والكتابية، " سنأتي عليها في سياقنا اللاحق " .

وعلى الرغم من وجود عقدة ربط جدالية بين المرحلة الشفاهية والمرحلة الكتابية فان رواية المؤلف لاتقوم على حبكة سببية منطقية تقليدية وانما تقوم على حبكة فضائية مفتوحة على مستويات متعددة من اسباب ونتائج دلالية واحتمالية.

لذلك أرجئت (واقعة دكة المدفع) التي تشكل نواة السيرة المطلقية الى آخر فصل من الرواية وخاصة انها نواة مستديرة بستة رواة واذ تصل السيرة الى النص المحظور طبقة المطموس تتوج بـ (واقعة دكة المدفع) كاشفة بذلك جريمة السلطة وفاضحة عار المشيخة في آن واحد ، غير ان مرحلة طبقة المحظور/ المطموس تشكل تحولاً في السيرة من طور العلن في المرحلة الشفاهية الى طور الكتمان في المرحلة الكتابية ، لانها تقترن بنص السيد نور بوصفه رابع رواة السيرة وهو يتضمن خفايا الاحداث المحظورة من (واقعة دكة المدفع) ، ولكن اهميته لاتتبع من كونه نصاً محظوراً وانما تتبع من كونه نصاً مفقوداً . منقوصاً، لهذا فهو نص إشكالي، كما أنه نص تشاكلي بين المرحلة الشفاهية والمرحلة الكتابية وبذلك يمثل النص فكرة الكمال والنقص، اي كمال السيرة في وجود النقص فيها.

حفريات المؤلف الروائية :

تستدعي حفريات المؤلف الروائية في مدينة الاسلاف الى ذهن القارىء . حفريات فوكو المعرفية ورغم ان فوكو ينزع في حفرياته الى (تاريخ يتمسّح بالحفريات وينزع نحو الوصف الباطني للنصب الاثرية) ومنها (الخرساء والآثار الميتة) [٥] فان المؤلف في حفرياته ينزع الى رواية تتمسّح بالحفريات في كتابة تتمظهر من خلال تأويل اللامنظور من التاريخ بالحروف والكلمات او تتخلق كما يقول المؤلف نفسه بـ (حفريات يكون القلم فيها اداة الروائي الوحيدة والكلمات لقاه في نص مخطوط يتكشّف بالتدريج) . [٦]

ولاغراض المعاينة الروائية لهذه الحفريات ينبغي معرفة اية طبقة تبدأ منها الحفريات؟ وما نوع هذه الطبقة وطبيعتها؟ واين تقع هذه الطبقة ضمن سياق الطبقات المتدرجة؟ من موقع رؤية المؤلف تقدم الرواية في سبع طبقات متدرجة وما يعنينا منها الطبقة المحصورة بين الراوي السادس والمؤلف بوصفه الراوي السابع ، وتتبع اهمية هذه الطبقة في انها طبقة آركولوجية على هيأة حيّز أو مجال أو محيط تلتقي فيه وتتقاطع حفريات المؤلف الروائية على وفق مواضعة روائية مصمّمة على فكرة المتاهة: متاهة برج بابل/ متاهة مخطوط الراووق، هذه الفكرة هي انعكاس لمراحل ضائعة وسط متاهة مئات المرافق والممرات والسلالم الطبقية.

وتقوم هذه الطبقة على مبدأ ثنائية الصعود والهبوط ، حيث تبدأ العينات الاثارية فيها من اقدم مخلّفات البشرية صعوداً الى المكتبة حيث نقطة المراقبة في الكشف عن مدينة الاسلاف من اربع جهات.

وقبل ان تتمظهر بواطن حفريات المؤلف الروائية بالحروف والكلمات، تتكشف ست قاعات تحمل اسماء من ألّف احداث السيرة: عبد الله البصير/ مدلول اليتيم/ عذيب العاشق/ السيد نور/ ذاكر القيم/ ثم شبيب طاهر الغيات وهي مستويات متدرجة لأزمنة وامكنة مختلفة تقود احداث السيرة المطلقية نحو المكتبة بوصفها أعلى نقطة مراقبة من موقع رؤية المؤلف ، ولهذا مهما تعددت المنافذ واختلفت السلالم في الصعود والهبوط فهي تقود في آخر الامر الى المكتبة ، ولكن سلالم الهبوط من المكتبة غير سلالم الصعود اليها ، أي ان ثنائية الصعود والهبوط انعكاس لاحداث السيرة في صعودها وهبوطها التاريخي (المروي / المكتوب) .

من هنا . فان المكتبة نواة تَكَوّنَ منها المتحف وهو بناء قائم على تل سمي بـ (تل الاربعين) وعند الهبوط من تل الاربعين الى المجال الآركولوجي الماثل بين الطبقة السادسة والطبقة السابعة ؛ يلاحظ القارىء ان المتحف يحتل الطبقة المحصورة بين اسوار القلعة الاربعة التي نمت عنها وتكونت مدينة الاسلاف، وهي طبقة اولى تعلو الطبقة الارضية.

ومثلما صمّم (بدر فرهود الطارش) فكرة المتحف بوصفه جمعاً لأحداث السيرة المطلقية في نسق من العينات الاثارية، اتخذ المؤلف من فكرة الجمع شكلاً لروايته ولهذا هناك تماثل بين النسق الآثاري والنسق التأليفي ، إذ يقول المؤلف : (أنا اشعر بوجود تماثل بيني وبين بدر في ما نقوم به فمثلما يحاول هو ايقاف تسرب الزمن عن طريق العينات الاثارية احاول انا القيام بالعمل نفسه بواسطة الكلمات) الرواية / ص٢٣٢ ولهذا يتكاثف الزمن في العينات الاثارية لدرجة يبدو شاخصاً ماثلاً في شواهده التاريخية ، غير ان المكان يتفكك في التشكيلات المروية لدرجة يتشتت الاحساس به وتوشك عوامل التغير والتشويه ان تطيح به اذ يقول المؤلف (عدت أواصل السير، وقد انتابني احساس مفاجيء باني ضيعت سبيلي نحو القاعة القيمية وقد تعزز ذلك الاحساس عقب هبوط سلم جديد أدى بي الى اجتياز ممر تحيط به واجهات زجاجية تلوح وراءها تماثيل انتصبت في الظلام الشفيف بهيأة تنذر بالخطر والتهديد) الرواية / ص١٩٣ .

وان كان بدر فرهود الطارش قد استرشد في اقامة المتحف على طبيعة السيرة المطلقية فان المراحل المتدرجة للمتحف في صعودها وهبوطها هي انعكاس لمراحل مخطوط الراووق في صعودها وهبوطها ايضاً من حيث مستويات الزمان والمكان ، غير ان المرحلة الوحيدة التي تشكل معضلة في سياق تطور المتحف وفي نسق نمو الراووق هي المرحلة الرابعة ، فالطبقة الرابعة من المتحف تضم القاعة النورية (نسبة الى السيد نور) بوصفها قاعة شبه مظلمة قائمة على ثنائية الخوف والرجاء، مما تستدعي الوحدة والتأمل ولكن مايوازي هذه المرحلة الآثارية من المتحف . مرحلة كتابية من المخطوط تتضمن طبقة الراوي الرابع / طبقة النص المحظور المنقوص.

في هذه الطبقة تتحول الحفريات من صيغة الحفر بالحكي شفاهياً الى صيغة الحفر بالمروي كتابياً وبين هاتين الصيغتين يشكل التدوين بنية وسيطة مشتركة بينهما ، غير ان هذا التحوّل يمثل مرحلة اشكالية وتشاكلية، اشكالية ناتجة عن نقص في النص المحظور الذي كتبه السيد نور، مما يشكل النقص فكرة مهيمنة بصورة مطلقة على المتحف والمخطوط منذ البداية، ويعترف بدر فرهود الطارش بهذا النقص (برغم انني امضيت نصف قرن في انشاء المتحف بادئاً باقدم العصور انتهاء بالوقت الحاضر لكن ثمة احساساً ملحاً يملؤني بوجود (نقص) في عملي ذاك (نقص) يجعل مرافق المتحف العديدة لاتكتسب مغزاها الحقيقي الا بوجود مرفق أخير) **الرواية ص١٧.**

كما يظل النقص سمة ملازمة لمخطوط الراووق، وسبباً لأن يتخذ بنية مفتوحة مستمرة في التنامي من دون ان تتوقف عند حد معين وهذا ماعبر عنه اخر فصل ختامي مفتوح لم يكتب منه غير عنوانه (سفر النون) " سنأتي عليه في سياقنا اللاحق " .

كما ان هذه المرحلة . مرحلة تشاكلية . لانها مرحلة تتشاكل فيها الحفريات الروائية بالاسلوبية العرفانية، مما ينتج عنها علمنة روائية أو بمعنى آخر . رواية علمانية وهذا ماجعل الحفريات الروائية تنمو وتتشكل بدوافع روائية . عرفانية ، فقد ذكر المؤلف ان السيد نور (ختم اوراقه بالاشارة الى ان من سيأتي بعده ليأخذ على عاتقه مهمة تأويل ما كتب سيكون اول الرواة في المسطور، واخرهم في الظهور) **الرواية/ ص٧٧.**

من هنا يلاحظ القارىء رغم شفافية الاشارة . ان المؤلف اشار الى نفسه بانه سابع الرواة في الظهور برؤية تُعنى ضمناً بأول الرواة بصيغة روائية . عرفانية قائمة على حفرية تستبعد الظاهر التعبيري لحساب الباطن التأويلي ، وإلاّ مَنْ اتخذ مهمة التاويل فكان اولهم في المسطور (اي في المخطوط) وآخرهم في الظهور(أي في الرواية)؟

هكذا تتشاكل الحفريات بصيغ متداخلة ولكن بقدر ماتتسع الحفريات في طبقات اللامنظور تتعدد في بنية التعبير وتتركز نقاط الاستدلال عبر المسافة المحصورة بين المتحف والمخطوط في الرواية ، ومن موقع الرؤية التي تتخذها الرواية . يسعى المؤلف الى إملاء فجوات المنقوص.

شفرات المؤلف الروائية:

عند تدوير مفتاح شفرات (سابع ايام الخلق) بصيغ محايثة لموقع رؤية المؤلف يكتشف القارىء انه داخل افق دلالي . احتمالي مفتوح قابل لمستويات متعددة من التأويل.

ومن جدل الاحالة والتحوّل باتجاه الدلالة . نرى ان (سابع ايام الخلق) مواضعة زمنية عائمة في فضاء ميثولوجي تنفتح به فكرة الخلق الروائي على فكرة الخلق الالهي، ولكن الخلق الروائي ينتهي بفصل ختامي لم يكتب المؤلف منه غير شفرته المعنوية بـ (كتاب الكتب/ سفر النون) بوصفه الحرف السابع من اسم (**الرحمن**) الذي توزعت حروفه على هيأة شفرات/ معنونات لستة فصول من الرواية.

إذاً حروف اسم الرحمن السبعة هي بمثابة اسفار لسبعة فصول من الرواية لم يتحقق السفر السابع منها ، وفي ذلك اشارة الى الجمع بين فكرتي (كمال الرواية في وجود النقص فيها) على وفق فكرة (عرفانية . روائية) مركبة افضت الى علمنة الرواية باسلوب روائي ، وقبل التوغل في تضاعيف فكرة الكمال والنقص، لابد من التذكير بأن فكرة النقص كانت سمة ملازمة للمخطوط وسمة كامنة في المتحف، وستبقى سمة قائمة في الرواية التي افضت بالقارىء الى (سفر النون) المنقوص من حروف اسم الرحمن السبعة والمنقوص من فصول الرواية السبعة ايضاً.

ولكن (سفر النون) يستدعي الى ذهن القارىء فاتحة النص القرآني (ن والقلم وما يسطرون) حيث نون الدواة / والقلم،: قلم القدرة/ وما يسطرون: مايكتبون/ وفي ذلك اشارة الى مبتدأ الخلق ومنتهاه في اللوح المحفوظ ، وهذا ماعبر عنه آخر سطر من الفصل السادس من الرواية بصيغة ميثولوجية ذات بعد ديني (آن لي ان اطوي آخر صفحة على اسمك تاركاً لمن سيأتي بعد اجيال مهمة تأويل مابين المبدأ والمعاد، إذاً أولنا في المسطور واخرنا في الظهور) الرواية ص٢٣٢ وهذا ماعبر عنه ايضاً اول سطر من الاهداء (في البدء كنت أنت وكنتُ أنا) وينتهي الاهداء بعبارة (وكانت هذه الرواية) الرواية/ص٥ ، وفي ذلك اشارة ايضاً الى مبدأ الخلق ومنتهاه في نسقه الدوراني.

وقبل ان ينتقل القارىء معنا مؤقتاً الى حدود تماس (**الطبقة الآركولوجية**) مع الطبقة السابعة (طبقة المؤلف بوصفه سابع الرواة او الجامع الروائي للرواة الستة) لابد من الاشارة الى ان هذه المقاربة لاتسعى الى نقل التأويل من الاحتمال الى المطلق رغم ان فضاء الرواية فضاء تاريخي يتضمن وثبات ميتافيزيقية ما وراء التاريخ .

إذاً من (**الطبقة الآركولوجية**) انطلق المؤلف في حرفياته وكذلك في حفرياته الروائية ، أي من فكرة النقص والكمال كمواضعة للبحث والتنقيب والنبش في الرموز الخفية المسماة بالحروف، وكذلك الكلمات بوصفها اسباباً دافعة محركة باتجاه الكمال والخلود، ومنها الخلق الروائي اذ يقول المؤلف (في هذه الحالة ألا تبدو روايتي هذه اشبه بمحاولة اخرى لتلافي ذلك النقص فما دام المتحف والمخطوط وجهين لتاريخ مدينة الاسلاف مكانياً وزمانياً، ألست في سبيلي إذاً لتلافي النقص الكامن فيهما عن طريق الكلمات) **الرواية/ص٢٣١.**

ولهذا تتحول فكرة النقص الى بنية مهيمنة في الرواية لدرجة تنتهي الرواية بالنقص رغم كمال الخلق الروائي لها إذ يستنتج الشاعر من فكرة الكمال والنقص قبل ان تؤول اليه الرواية في الفصل الختامي غير المكتوب (ستبقى روايتك إذاً ناقصة سواء أعثرت (ورقاء) على تلك الاوراق أم لم تعثر) **الرواية/ص٢٩٤.**

ولكن ورقاء تقول للمؤلف (ثقْ بأن روايتك لن تكتمل بدوني) **الرواية/ص٢٤٥** وهذا ماحدث فعلاً بعد ان عثرت ورقاء على الورقة الناقصة في اثناء عملية التعفير وبذلك أتم المؤلف بها الرواية ولكنه لم يستو على عرش الرواية في الفصل السابع رغم أنه سابع الرواة ، ومعنى ذلك ان فكرة النقص والكمال مواضعة لعبور متنام في الرواية عبر سياقات متقاطعة: الاشارات والمعاني/ الوقائع والرموز/ الايحاءات والدلالات.

وبفرضية اكثر عمومية . ان فكرة النقص في الخلق موازية لفكرة الكمال في الخلق ، إذاً على وفق هذه الفرضية نعود الى فكرة النقص والكمال كاطار لشفرات المؤلف الروائية.

ان فكرة النقص والكمال تترشح من مركز الراوي الرابع لتصب في طبقة آركولوجية هذه الطبقة تشكل بدورها مواضعة لمستويات متعددة من الحفر الروائي ، وخاصة ان

النواة التي تنشطر منها فكرة النقص والكمال قائمة على ان (العلم بالكمال والنقص في الوجود يعد العلم الرابع من علوم المعرفة) الرواية/ص٢٩٣ غير ان (العلم الرابع) يحيل القارىء الى فكرة النقص والكمال عند ابن عربي وقد اتخذ النص المحظور/المنقوص منها . بنية نصية له، لان واضع النص هو السيد نور (رابع الرواة) يرتبط الراووق باسمه كاطار مرجعي للرواية ، لهذا فالنص الرابع الذي كتبه السيد نور عن (واقعة دكة المدفع) هو بمثابة (النواة التي نمت حولها الفصول والابواب التي اضافها القيّمون الى المخطوط فيما بعد) الرواية/ص١٠٩ ومن وجهة نظر السيد نور العرفانية الماثلة في النص المحظور/ المنقوص تتحول السيرة من صيغة شفاهية الى صيغة كتابية ويترتب على هذا التحول ان تتحول الصيغة النظرية للرواية الى رواية ، وفي اثناء هذا التحول تتقاطع الرواية مع السيرة بفعل وجود نصين أُلفا في زمنين متباينين احدهما شرع في كتابته السيد نور بعد (واقعة دكة المدفع) والآخر شرع في روايته شفاهياً: عبد الله البصير/ مدلول اليتيم/ عذيب العاشق/ وحدث ان هذين النصين اندمجا في نص واحد باسم الراووق باكثر من نسخة مما ادى الى (وجود ليس راووق واحد بل رواويق بعدد النساخ) الرواية/ص١١٩ لأن السلطة اشاعت القسم الرابع من السيرة بصيغ شفاهية لتشويه وتحريف بعض الحقائق.

ولكن مايجمع شفرات المؤلف الروائية من حروف وكلمات في جامع روائي هو (سابع أيام الخلق) بوصفه مفتاحاً لشفرات استثمر فيها المؤلف الاحالة الميثولوجية بالمعكوس: سابع الرواة بوصفه (خالق) شخصيات /سابع فصول الرواية بوصفه اليوم السابع من الخلق/ سابع حروف اسم الرحمن بوصفه الحرف الناقص من الانسان الكامل.

- **إحالات**

* نشرت في مجلة الاقلام / العدد المزدوج / ١ _ ٤ / لسنة ١٩٩٧ .

(١) عبد الخالق الركابي/ سابع أيام الخلق/ رواية/ دار الشؤون الثقافية /بغداد/ ١٩٩٤.

(٢) فلاديمير كريزنسكي/ من أجل سيمائية تعاقبية للرواية/ ت: عبد الحميد العقار/ مجلة آفاق المغربية/ع(٨، ٩) ص١٧٢.

(٣) ميخائيل باختين/ الخطاب الروائي/ ت: سعيد علوش/ مجلة الأقلام/ ع(٢)شباط/ ١٩٨٧/ص٨٥.

(٤) علوط محمد/ قراءة تودوروف لـ (مائة عام من العزلة) مجلة الاقلام/ع(١١، ١٢) ت٢ . ك١/ ١٩٨٦/ ص٣١٨.

(٥) ميشيل فوكو/ حفريات المعرفة / ت:سالم يفوت/ المركز الثقافي العربي/بيروت . لبنان/ الدار البيضاء . المغرب /ط٢/١٩٨٧/ ص٩.

(٦) عبد الخالق الركابي/ النبش في التراث/ مجلة الاقلام/ ع(٧،٨) تموز . آب /١٩٩٢/ص٢٥.

طفولة جبل *

الاحساسية الجديدة في كتابة الرواية

تنفك رواية (**طفولة جبل**) لامجد توفيق الى عناوين ، وعناوين فرعية ، وكلمات مفاتيح تفضي الى فضاء جبلي يمارس فيه تجربة الوجود عبر أتحاد الانسان بالطبيعة والحلول فيها باحساسية جديدة لاتعنى بواقعية الاسطح الخارجية للطبيعة ، وانما تقوم باستنطاق حيوات الطبيعة بحواس يتجلى فيها (غليان الداخل واسئلة الخارج) .. أذن فما مصدر هذه الاحساسية الجديدة ؟ ومَن يرى / مَن يتكلم / مَن يحتكر صوت السرد فيها ؟ ثم كيف تأنسنت الطبيعة بهذه الطفولة(طفولة جبل) ؟ وبالتالي كيف تم تقويل الطبيعة الصماء بجمالية الصمت ؟

أن (طفولة جبل) ليست رواية ذهن أو رواية لغة أو رواية أفكار وان كانت تبدو كذلك ، لهذا لابد من إرجاء الاجوبة على هذه الاسئلة الى حين تحديد . منظور الرواية ، فالمنظور هو مايطلق عليه بـ (وجهة النظر) كمصطلح عام يتضمن البعد أو المسافات أو البؤرة لان (طفولة جبل) تمثل رؤية منظورية لعالم الجبل ، ولكن صياغة تركيب هذا المنظور هي التي تحدد وجهة النظر المقصودة ، فما وجهة النظر هذه ؟ أهي علاقة الرواية بالطبيعة ؟ وان كانت كذلك ؟ فما علاقة الطفولة بالجبل ؟ وان كانت (طفولة جبل) تؤسس قانون اشتغالها على أستنطاق صمت الطبيعة باحساسية جديدة ، فما طبيعة هذه الاحساسية الجديدة ؟

أن طبيعة الاحساسية الجديدة في كتابة هذه الرواية لاتكمن في فرادة المادة المروية لطبيعة الجبل فقط ، وانما في كيفية منطوق جمالية هذه الطبيعة الجبلية باحساسية

عــابرة لواقعيــة الاســطح الخارجيــة للــذات والواقــع والاشــياء بــ ســرد تحتــي– hyponovvation يتحرك بقوة تنافذ الحواس وتراسلها مع حيوات اللغة في تمثيل النشيد الداخلي (**الراسب الطفولي**) وفق مستويات متعددة من الدلالات الحافة .

ولكن قبل تحديد المواضعة السردية لوجهة النظر ، وطبيعة هذه الحواس ، لابد من تحديد (بؤرة السرد) ايضاً ، أي (مَن يكتب ؟) وتحديد بؤرة الشخصية ، أي(مَن يلاحظ ؟) . لقد حدد المؤلف / الروائي . موقعه وشكله داخل الرواية ، وفي ذلك رسم منظور الرواية من جهة الناظر . وفق الموجِّهات الاتية :

⟵ أجمل سارد ، أستمعت اليه ، كان الجبل .

⟵ أنا وطفولته الجبل ، كنت أسمعه ، وأحسسه ، وأصغي اليه دون وسيط .

⟵ أنني أنحني أمام كل سارد ، قرأ أو روى أو كتب عن جمال ينتمي الى طبيعته .

ثمة حوار عميق بين السلاسل .. هكذا يحسب المشاهد .. أمام لغة الحوار وما يترتب عليها من أتفاق أو أختلاف وبوح ، فتلك ماتمنح السلاسل غموضاً مترعاً بالدلالات .

أذن السارد قناع لاشخصي للمؤلف ، فالمؤلف ليس مجرد ملاحظ فقط ، وأنما هو سارد ومستمع ، وما يعنينا هنا . إنشغال المؤلف بموضعه من الشكل الذي أختاره لكي تؤول اليه الرواية . كانطباع وموقع ورؤية ، غير أن المؤلف . يتماهى مع طفولته الجبلية ، أي الطفولة التي تنتمي الى الجبل بوصفه مركز الرؤية ، ومدار الحواس ، ومنظور الرواية :

كان للصبي مساراته الخاصة ، وهي مسارات عجيبة لايستدل من يتبعها أو يراقبها الى نمط أو رؤية أو قانون لها . **الرواية / ص٣٥**

فهل هي كذلك ؟ أي بمعنى هل هناك أحتمالات مؤجلة ستكسر أفق توقع أنتظار القارئ ؟

بغية الاجابة . نعود الى موقع الرؤية لفك بنية السرد التحتي لمعرفة العلاقات التي تشكل البنية الاطارية لوجهة النظر ، وكيف كانت تتنافذ من خلالها (الحواس)

كوظائف لأفعال وسيطة بين الطفولة والجبل ، وكيف تتحد وتنحل بصيغتي التوحيد والانحلال في نقطة مركزية عليا .

لقد اختار الصبي (بارق) أن يتشوف كائنات الطبيعة من مركز رؤية عليا ، وكانت من طبيعة هذه الرؤية أن تكون متغيرة من حيث وجهة النظر ، أي ثمة رؤية بصرية ثابتة من حيث المركز في مقابل وجهة نظر متغيرة من حيث الانطباع الناجم عن هذه الرؤية :

← الصبي في مكمنه أعلى الشجرة يراقب كل شيء

← وصل الصبي الى انحناء اللام الذي يشكل اعلى الرابية ، حيث يبدأ الانحدار الى الوادي . الرواية / ص ٤١ ، ٤٨ .

ونلاحظ بان اختيار موقع الرؤية لم يات عفوياً أو اعتباطاً ، وانما جاء بقصدية موجهة لوجهة النظر وفق تمارين يرتبط بحاسة معينة من الحواس .

وقبل الاشارة الى التمرين الخامس (تمرين الشفق) نوجِّه عناية القارئ الى الكيفية التي تتنافذ فيها الحواس بين الطفولة والجبل ، وكيف يتصالح أو يتعارض الداخل مع الخارج :

← أن القاموس الذي يربط الحواس بالعقل ، يفشل في تقديم صورة مفهومة تجعله متيقناً من فعل أو تصرف .. وهذا هو بالضبط مايرافق أحساسه .. ولاشيء غير الانتظار والتوقع . الروية / ص ٧٨ ولكن السؤال المركوز في هذه الحواس:(هل يستطيع تجميد حواسه ، ليتيح الفرصة لحاسة واحدة أن تهيمن) ؟

لعل (تمرين الشفق) أحد الاجوبة المطروحة على هذا السؤال ، لان تمرين الشفق يقوم على (حواس تعمل مجتمعة لانقاذ العقل) الرواية / ص١٧٢ فهل يعني ذلك أن العقل في محنة ؟ وأن كان العقل بافتراض أكثر عمومية . في محنة ، فهل بامكان الحواس إذاً كانت تعمل مجتمعة أن تنقذ العقل من هذه المحنة ؟ ذلك هو التعارض او التصالح بين احساسية الداخل وحدسية الخارج :

لهذا تطرح (طفولة جبل) إشكالية شبه فلسفية ، تلك هي أشكالية التوافق بين الحواس والعقل .

لقد أجهد الفتى نفسه في تمارينه لتقوية الحواس (منفردة ومجتمعة) لانه (كان في نهمه الاسطوري يثقف حواسه ، ويمنح عقله المزيد من الاشارات والدلالات .

الرواية / ص٢٠٨ وخاصة في اللحظة التي تمركز فيها حول نفسه : أعتلى الصخرة الاخيرة ليجد نفسه على القمة . **الرواية / ص٢٦٩** .

وفي ذلك أطبق بحواسه على الجبل . بوصفه النقطة المركزية العليا التي تشف عن وحدة الانسان والطبيعة .

وبهذه الاحساسية تكون (طفولة جبل) رواية (حواس) برؤية شبه فلسفية تنزع الى أنقاذ العقل من محنة السؤال عن مصير العالم .

- **نشرت في جريدة الجمهورية / ع ١٠٩٥٣/ في ٢ / تشرين الثاني / ٢٠٠٢**

جمرات التدوين
دكتاورية الراوي . نظام المروي*

لم يعد القارئ يتقبل (سلطة الرواي) سواء كان منظوراً أم مخفيّاً ، وخاصة بعد أن أنقلبت الرواية على دكتاتورية الرواي الذي يدير الاحداث من فوق ، وأحلّت محله الاصوات المتعددة ووجهات النظر . كمبدأ حواري .

الا أن رواية (**جمرات التدوين**) لمحمد علي النصراوي . لاتكتفي بتتويج دكتاتورية الرواي من جديد على نظام المروي ، وأنما تقوم بالتحكم بـ(جمرات اللاوعي المخفيّة) لشخصيات الرواية ، وخاصة شخصية (كريم) الرئيسية ، حيث تنمو وتتشكل من خلال وعي الرواي .

صحيح أن الراوي (**قناع لاشخصي للمؤلف**) ولكن أن يكون (عليماً كلي العلم) لدرجة يعرف أكثر مما تعرف الشخصية عن نفسها ، فتلك هي طاقة الخطأ، وإلاّ كيف يجري اللاشعور لشخصية كريم بلسان الراوي وليس بلسانه ، وخاصة في رواية مركبة تركيبية لا شعورية من أبنية اللاوعي ؟

وقبل مقاربة طاقة الخطأ الناجم عن تتويج دكتاتورية الرواي في إحكام نظام المروي بما ينسجم مع أدارته القسرية اللاحداث ، يجب الاعتراف بان نظام المروي ، وأعني به كيفية بناء الاحداث ونظام ظهورها في " جمرات التدوين " مبنية بدرجة عالية من الوعي بحرفيات الرواية _ كاسلوب واداء ولغة .

وتنبغي الاشارة أولاً ، الى أن الشخصية المركزية (كريم) تتماهي مع الراوي ، وكأنها هي التي تروي الاحداث ، غير أن المنطق الداخلي غير ذلك ، لان(كريم) عبارة عن شخصية محكومة بتبعية الراوي ، وكذلك بقية الشخصيات(حسن / رياض القائم بالتدوين / الاشيب الرصين) . وطاقة الخطأ هنا تكمن في أن المؤلف منح الراوي سلطة عليا في تمثيل هذه الشخصيات في منطقة اللاوعي من جهة :

" ووعى في ذاته أنه أشبه بوعاء أجوف تحركه سلطة عليا ، حركة لا أرادية حسب المتطلبات التي يجب أن تبقيه على قيد الحياة " ص١٠١ .

ومن جهة ثانية ، اتاحت هذه السلطة للراوي أن يقوم بترقين اللاوعي لشخصية مهمة أخرى ، وأعنى بها (رياض القائم بالتدوين) لدرجة أفرغ وظيفتها من مهمة الراوي حتى ضاعت جمرات التدوين ، بين شخصيتي (رياض وكريم) :

(أنا أعترف لكم .. كانت خوطري في تلك الليلة كثيرة وأنا أدونها لابد أن أكذب) ص ١٠٥ .

(الاطمئنان هو المحطة الاكثر توهجاً.

هو المحطة التي أكتب فيها تواريخ القارات السود) ص٩٧ .

وان كان تدوين جمرات السكائر ص١٦ ، والجمرة داخل الوعي ص٣٦ ، فان تسمية الرواية بسمة " جمرات التدوين " تستدعي الى ذهن المتلقى :

الخبر / السيرة / التاريخ / الحكاية / الذاكرة / الوثيقة ، إذاً على أي مبدأ ينطبق تدوين الجمرات ؟

من الممكن ان تكون (جمرات التدوين) سير. رواية ، ولكن موقع الرواي الذي حدد منظور الرواية قد ازاح مبدأ السير – رواية بذاكرة الراوي ، فالروائي يصف نيابة عن الشخصية الروائية :

(ثمة اشياء كانت تخرج من قعر الذاكرة) ص١٠٢ أما (نظام المروي) فقد تبنين بوعي روائي متقدم في جميع الاتجاهات ، وقد تدخل المؤلف بصيغة مباشرة في تحديد هذه الاتجاهات منذ الصفحة الاولى :

(كيف بدأت الاحداث ، وبطفرة واحدة ؟ هذا يؤكد أنه ليس على المرء من صعوبة . فأن الزمن هنا هو أمتداد الماضي باصرة الحاضر يتمدد في جميع الاتجاهات ، يتكور ويتبلور في الذاكرة ليصبح نقطة التداعي في تدعيم الحاضر) ص١٠ لذلك بنى المؤلف أستراتيجية الزمن على الانطلاق من نقطة الحاضر باتجاه الماضي ومن ثم العودة اليه بحيوات تعبيرية متجددة دائماً وبأستمرار من خلال مكان واحد ، وذلك بسياق دائري من حوله وبالشكل الآتي :

(الجبهة / قفص الاسر/ معمل الطابوق الناري) : (يختلط عليه الزمن فيتراجع الى ما وراء الحدود ، الى ماوراء الحاضر في المكان الحالي) ص١٤

وتكمن أهمية الحيوات التعبيرية في نظام المروي في هذه اللازمة الروائية التي ينطلق منها هذا النظام ، ثم يعود اليها :

(وبعد ذلك) أو (ماذا بعد) ص١١ ،١٨ ، ٤٨ ، ٥٠ .

ويشتغل نظام المروي على التوازي والتوازي التناظري في بناء الاحداث صعوداً الى سلم سطح (الكورة) ص ٢٣ / ٨٢ أو الى قمة التل ، ونزولاً الى قاع الطين ص٥٨ أو الى شق ارضي ص١٨ .

ولقيمة المرموز الطيني في القسم الثاني من الرواية ، فقد آثرنا ارجاء بنينة عناصره في النسق الروائي في موضوع آخر ، ذلك لأن ولادة الكائن وكينونته انبثقت من رحم الطين ، وبذا تؤسس بنية الرواية دلالة جديدة في عملية اعادة التكوين الاولى ، فقد تبنينت فيها هذه الصيرورة الميثولوجية للشخصية الروائية بصيغة مستوعبة للرمز الطيني ومتقدمة عليه بوعي شخصي :

(ادرك ان الشبح هو سليل الطين يدور داخل الحوض الكبير فاعترته رعدة خفيفة وتيقن هو نفسه كريم الذي مازال يسجل على رقائقه الطينية لوائح ما قبل المعرفة) ص١١٥

أذاً على الرغم من طاقة الخطأ الناجمة عن دكتاتورية الرواي في ترقين وعي الشخصات ، فان نظام المروي وخاصة في القسم الثاني من الرواية ينتزع الاعتراف به . كنظام مروي قائم على كيفية روائية جديدة في اختراق ابنية اللاوعي المخفية في ثنايا العقل المتداعي ، وكيفية اعادة اليقين الى الذات المهزورة من خلال (صيرورة التكوين الخلقية) .

- **جمرات التدوين / رواية / محمد علي النصراوي / دار الشؤون الثقافية / بغداد . ١٩٩٩**

" التمثال "

رؤية العالم من موقع الهامش *

ارتبط الهامش بالتهميش ، والتهميش مصطلح حديث في الفضاء التداولي ، كما انه مصطلح ملتبس بدلالات عدة ، ولكن مايعنينا في هذه الورقة : كيفية فهم آلية التهميش ، فالتهميش يعني : اقصاء أو تغييب أي فرد أو جماعة عن المركز .

وعلى الرغم من إرتباط مصطلح (الأقصاء أو التغييب) بظاهرة التهميش ، فأنه لم يكتسب الدلالة الاجتماعية إلاّ في الستينيات ، ثم ترسّخ المصطلح في اللسان العربي بداية السبعينيات ، نتيجة بحث توليدي أكثر منه نتيجة إحياء للفظ قديم (١) غير ان حداثة المصطلح لم تحجب ظاهرته التاريخية (التي شملت الشرائح التي أُبعِدت وغُيّبت عن النسق العادي) . (٢)

وأن كانت الهامشية (من الهامش) نتاج نظام رأسمالي مولِّد للفقر والاستغلال في العالم(٣) فأن الاستبداد الشمولي قد تسبّب بوجود فئات اجتماعية مهمَّشة وأمكنة منكوبة .

وان كان مفهوم الاقصاء قد حلَّ محل مفهوم الفقر ، وتركز على البعد الاقتصادي للفقر في الستينات ، فقد تركز اليوم على بُعده النفسي والاجتماعي ، وبذا صار يرتبط بظاهرة التهميش التي تبدأ من تجريم البؤس لتنتهي بتسييس بُعدهِ الاجتماعي . (٤)

إذاً (الهامش) يرتبط بدلالة التهميش ، وما يُنتجه من إقصاء أو تغييب هو نتيجه له ، ونعني به – كل مَن يتشكّل في الظل بعيداً عن الضوء ، ويتجه بقوة الاختلاف مع منظومة المركز السائدة .

من هذا المنطلق ترى هذه الورقة بأن (التمثال) لسعيد حاشوش (٥) أكثر تمثلاً للتعبير عن " رؤية العالم " من موقع " الهامش " ، ليس لأنها تمثل أعلى تمرّد في نطاق الرواية العراقية على منظومة المركز من موقع النبذ والتهميش في ظل الاستبداد الشمولي ، وأنما لأن الهامش فيها (مايشكل فضيحة المركز) . (٦)

وإذا كانت " التمثال " رواية هامش ؛ فكيف تشكلّت (رؤية العالم) من موقع الهامش ؟

قبل الاجابة . ينبغي تحديد (منظور الرواية) قبل تحديد موقع المؤلف منها لرؤية العالم .

تقوم رواية " التمثال " لسعيد حاشوش بتكسير واقعية السرد بصيغيتين :

- خرق المركز المألوف بالهامش ، بصيغة االنتهاك المحظور أو الممنوع من المسكوت عنه ، والتعبير عن رؤية العالم من موقع هذ الهامش أو القاع السفلي له .
- إزاحة المؤلف الضمني بالمؤلف المنظور ؛ بصيغة إلغاء المسافة بين البُعد ووجهة النظر ، مما ينزاح معها حاجز الرؤية بين المؤلف والقاريء . (٧)

من هنا اختارت رواية " التمثال " منطقة غير مهذّبة ، يعيش فيها خليط هجين من سياسين ولوطيين ومجانين ، يضيق بهم الواقع في حيّز طوبوغرافي موبوء ، خال من الشروط الانسانية ، تكتنز دلالاتهم بمظاهر الانحدار الى الحضيض ، وبذا فالرواية مليئة بالفحشاء والبذاءة والوقاحة المُخلّة بالذوق العام .

يظهر المؤلف داخل الرواية " أعتقد ان اسمي سعيد حاشوش " ص ٥٢ باسلوب لايخلو من " المكر الحميد " في ايهام القارئ بأنه " سوف يكتب رواية " غير هذه الرواية ، ورغم انه لم يكتف بهذه اللازمة المكررة في الصفحات (٧٢ ، ٧٦ ، ٨٧ ، ٩٣) فانه لايلبث ان ينكسر هذا الايهام السردي بإختيار شكل الرواية المقترح لكتابتها مستقبلاً : " سأكتب رواية أو شهادة توثيق " ص٨٧ ولكنه لايريد إسقاط

الخيال من الرواية المزعومة ، لان " الخيال " كما يرى " يبتعد عن الوثيقة " ص٨٨ لهذا لم يشأ ان يكون فيه الخالق " وانما الجامع الذي يجمع أشتات الموتى ويعيدهم للحياة كي يتّحدثوا كما ينبغي أن تعاش " ص ٨٨ وكأن الجامع أكثر قدرة من الخالق !!

ونحن ندرك بأن هذا الايهام لا سند له من دون تخييل ، لان الرواية (أية رواية) هي لعبة قائمة على بناء الوهم وهدمه بالواقع ، حتى ولو كان ابطال روايته هذه من " السجناء " .

ورغم انه لم يكفّ عن ممارسة هذا " المكر الحميد " في تشويش حواس القارئ ، فإن ما يبدّد هذا المكر اعترافه بهذا الخيال : " من الغباء ان أقارن سيرتي بالواقع .. الواقع عجائبي فوق التصديق ، الخيال وحده قابل للتصديق " ص ٨٢.

ولكن هذه الرواية المقترحة لم تتشكل داخل رواية " التمثال " ، وبذا فهي ليست رواية داخل الرواية ، وانما هي جزء من لعبة الرواية الأم ، التي يتعرّض فيها الزمن والذاكرة والمكان والشخصيات الى انكسارات حادة وعميقة بوعي احياناً وبتداخل غير واع أحياناً مع الثرثرة والهوس والهذيان اللاشعوري .

وقبل ان نتتبع مسارات الهامش من تجريم البؤس وتسييسه بقوة القهر والاستلاب السياسي ، ينبغي ان نعرف من هم الهامشيون ؟ وما هُوية الهامش في الرواية ؟

الهامشيون هم : (السوقيون / الاغفال / الغوغاء / الرعاع / السفهاء / المنبذون / البؤساء / الاوباش / البغايا / القوادون / اللصوص/ اللوطيون) وبضمنهم (السجناء) في الرواية ، ومنهم سعيد حاشوش نفسه ، الذي تحوّلت انسانيته الى مجرد احتمال على وجه الخصوص .

ويمثّل الهامش في الرواية . فئات اجتماعية من السجناء : الشيوعي الصامت/ اللوطي الذي سلَّم جسده الى أحد حرّاس السجن/ صاحب العقال الذي يضج رأسه بالتداعيات / سباهي المومياء / الاسلامي الدعوتي / الكردي النصف حي / الكاتب سعيد حاشوش / وما تبقى من المجانين .

وتشكل " دار السجناء " أخطر الأمكنة المأفونة في الرواية ، بوصفها بؤرة النجاسة الموبوءة .

في هذا القاع من الهامش ، اشتغلت رواية " التمثال " بطريقة حرّة ، حيث لانواظم رابطة بين أواصر السرد ، بدلالة اعتراف المؤلف نفسه : " في ذهني مجرد انطباعات انثالت على لساني بدون رابط معلن " ص ٨٢ لهذا قامت الرواية بتكسير واقعية السرد باستخدام اقصى سياقات اللاوعي في السرد الذاتي ، حيث يحتكر المؤلف آلية الاخبار السردي لوحده : " ليس الذي يتحدث هو (أنا) وانما مستنقع اللاشعور الذي يعترف بنجاسات التاريخ كلها " ص ٤٥ .

ومن بؤرة هذه النجاسة تنبثق وقائع عجيبة تجري عبر سيلٍ مجنون من الهذيان ؛ تلتقي فيه وتتقاطع الاسترجاعات والاستباقات والانقطاعات : " الحاضر بالنسبة لي مجرد ماض يتكرر بشكل أو بآخر/ المستقبل غامض ومخيف " ص ٥٦

وبذا ليس ثيمة مركزية لهذه السيرة العجيبة ، فقد تعددت الثيمات :

- **ثيمة (التمثال)** الذي يسبق صاحبه ويليه مباشرة : " نظرتُ للتمثال العالي ، وأدركت تصاغري الملح اللجوج ، وأدركت ثمة طيبة في أعماقه " ص ٥٨

ولكن سرعان ما ينقض المؤلف ذلك :

. " صاحب التمثال مجرد دمية يلعب بها حمار " ص ٧٢

- **ثيمة الراسب التحتاني للحرب :**

. " نحن الحطب إذا لم تأكلنا نار الحرب تأكلنا ارضة السجون " ص ٩٢

. " وتداعت في ذهني صور مشتتة لجثث الايرانيين المحفوظة في أكياس لايلون في مرصد (٥/ ٢) حيث كنت حارساً للجثث بانتظار التبادل . تبادل جثث الحياة مقدّر عليها الموت " ص ٣٤

- **ثيمة " دار السجناء " وصراخ المجانين :**

. " بركة النجاسة مركز العالم " ص ٦٢

. " كل السجناء يسكنون أكواح ذاكرتي " ص ٦٩

. " هذا السجن أحمله في أعماقي " ص٨٣

وتنبثق هذه التفاصيل من ثقوب " الواقع العجائبي " للقاع السفلي الاسفلتي للهامش : السجناء / تماثيل الشمع / مجانين الجنوب المبرمجين بالخوف / انهيار المدمنين / جثث الموتى التي تزرق وتجيف / مكابدات الزوجة المغلوب على أمرها .

ولكل ذلك ، ينبغي الاعتراف بأن " التمثال " رواية هامشٍ بامتياز ، هامش يحمل بذرة التمرد في داخله ، ويتشكل في العتمة ، بعيداً عن الضوء ، بقوة الاختلاف مع المركز المألوف في الكتابة الروائية .

- **احالات**

*** ورقة مقدَّمة الى الملتقى التأسيسي الأول للرواية العراقية (٦ – ٧) تشرين الاول / ٢٠١١ في البصرة .**

(١) عبد الواحد المكني / المهمشون بالحواضر زمن الاستعمار / موقع الاوان / في ٢ / آذار / ٢٠١٠

(٢) عبد الواحد المكني / المهمشون بالحواضر زمن الاستعمار / مصدر سابق

(٣) خالد غزال / التهميش اختياراً / موقع الاوان / في ١٢ / آذار / ٢٠١٠

(٤) الهامشيون والمهمشون / دلفين ديلونك / ترجمة : المنتصر الحملي / موقع الاوان / ٢١ / آذار – مارس/ ٢٠١٠

(٥) سعيد حاشوش / التمثال / رواية / دار رند للطباعة والنشر والتوزيع / دمشق – ط ١ / ٢٠١٠

(٦) عبد السلام بنعبد العالي / في الهامش / موقع الاوان / في ٢٥ / آذار /٢٠١٠

(٧) عباس عبد جاسم / ماوراء السرد – ماوراء الرواية / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد – ط١ / ٢٠٠٥

المتن

- تقديم ٩

مقارابات _ ١

- الانتصاص القصصي

القص بنية اطارية للنص ١٢

- أدبية القص ورقة بصيغة مقترح

لتداول فهومات جديدة في القصة.....٢٠

- الوصف والسرد

من تعديل المفهوم الى تأويل القص ٢٥

- حركية القص

وحساسية نص مابعد الحداثة ٣٤

- أنماط الإزاحة في القص الجديد ٤٥
- المفارقة السردية في بناء الوهم وهدمه..... ٥١
- بوكوكو وموكوكو

اللعب الحر بقواعد القص ٦١

- المرواة

واختراق نظام السرد ٦٦

مقاربات _ ٢

- آلية الشكل الروائي

التجريب في الرواية العربية ٧٢

- اخلاقيات التغيير في الرواية العراقية ٨٧
- اسلوب التكرار في الرواية العربية ٩١
- السرد الميتا تاريخي وتمثيلات القهر الكولونيالي

موقع " مخيم المواركة "
من سياق الرواية العربية ١٠٧
- " الضفيرة " رواية مافوق واقعية
المنطوق والمتضمّن من شفرات الرواية ١٢٣
- نظرية الرواية بوصفها رواية
(سابع أيام الخلق) ١٣٤
- طفولة جبل
الإحساسية الجديدة في كتابة الرواية ١٤٨
- جمرات التدوين
دكتاتورية الراوي / نظام المروي ١٥٢
- ورقة مفتوحة على رواية الهامش
التمثال .. رؤية العالم من موقع الهامش ١٥٥

عباس عبد جاسم (سيرة ذاتية)

• تولد ١٩٥٣/ بغداد – الكرخ

• بدأ الكتابة والنشر خلال السبعينيات في مجلات : الآداب البيروتية / الموقف الأدبي السورية/ الثقافة العربية الليبية .

• عضو نقابة الصحفيين العراقيين .

• عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق .

• رئيس تحرير صحيفة (الأديب الثقافية)– بغداد .

• رئيس مركز تنوير للبحوث والدراسات التنموية– بغداد .

• إقترن مشروعه النقدي بالاطروحات الموازية لمابعد الحداثة : العبر المناهجية / جماليات اللامركزية/ الواقعية الافتراضية/ اليسار الجديد/ حساسية نص مابعد الحداثة/ الانتصاص الأدبي/ سرد مابعد الحداثة .

• إقترن مشروعه السردي باطروحات : ماوراء السرد Meta Narration وماوراء الرواية Meta fiction: على مستوى الكتابة السردية ، وبذا كتب نصوصه القصصية والروائية بجماليات ماوراء القص بامتياز خاص به ، حيث كتب الناقد فاضل ثامر عنه في احدى أوراقه النقدية :

" **يحق لنا أن نعد القاص والروائي والناقد عباس عبد جاسم– سيد اللعبة الميتا سردية في القصة العراقية، لأنه يكتب قصصه بوعي نقدي واضح يلمّ باشتراطات ومقتربات ومبادئ اللعبة الميتا سردية الحديثة** ".

• أسس مع الفنان التشكيلي هيثم فتح الله جريدة " الأديب الثقافية " بوصفها أول صحيفة ثقافية متخصصة في الحداثة ومابعد الحداثة ، ورأس تحريرها منذ عام ٢٠٠٣ وحتى الآن .

ولأهمية الصحيفة ورصانتها الثقافية وماحققته من إنجاز دال في الثقافة العراقية ، فقد أُختيرت خطاباتها السردية والنقدية – موضوعات حيوية لرسائل الماجستير والدكتوراه .

• له مناقشات ومساجلات نقدية في الصحافة الثقافية مع شعراء وكتاب ونقاد من جيل الستينيات .

• شارك بأوراق نقدية في مؤتمرات وحلقات وندوات وملتقيات أدبية وثقافية وفكرية.

• حاصل على شهادات تقديرية وجوائز ثقافية من مؤسسات ثقافية وأكاديمية.

• له في النقد والنقد الثقافي:

١) قضايا القصة العراقية المعاصرة/ وزارة الثقافة والفنون/ دار الرشيد للطباعة والنشر– بغداد / ط١/ ١٩٨٢.

٢) رماد العنقاء – شعراء اللحظة الحرجة من الهامش الى المركز/ الغسق للطباعة – بابل/ ط١/ ٢٠٠١.

٣) جماليات القطيعة في القصة العراقية/ الغسق للطباعة – بابل/ ط١ / ٢٠٠٢.

٤) ماوراء السرد/ ماوراء الرواية/ نقد/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢٠٠٥.

٥) مشكال التأويل العربي الأسلامي (اواليات التأويل واوالاته المعرفية) سلسلة منشورات بيت الحكمة / بغداد/ ط١/ ٢٠٠٥.

٦) سرد ما بعد الحداثة/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢٠١٣.

٧) نقطة إبتداء في الحداثة والتحديث والنقد الثقافي/ مركز كلاويز الثقافي/السليمانية / ط١ / ٢٠١٣.

٨) جماليات الخروج على سلطة النموذج/ نقد/ دار الحوار للنشروالطباعة والتوزيع – سوريا / ط١/ ٢٠١٤.

٩) الطلوع وسط انهيار اليقينيات– قصيدة النثر ما بعد مرحلة الرواد/ سلسلة نقديات معاصرة / دار مومنت – لندن / ط١/ ٢٠١٤.

١٠) النظرية النقدية العابرة للتخصصات– تحولات النقد العربي المعاصر/ سلسلة دراسات/ دار أزمنة للنشر والتوزيع/ عمان / ط١/ ٢٠١٦ .

١١) الكتابة بأفق الاختلاف / سيرة كتابة .

١٢) صناعة الصحافة الثقافية / الأديب الثقافية – انموذجاً / مقاربات مختارة / دار الاديب – عمان / ط١ / ٢٠١٧.

• له في القص والرواية:

١) قفص من زجاج/ قصص/ منشورات المركز الثقافي لجامعة الموصل– نينوى/ ط١/ ١٩٨٤.

٢) بوّابات / نصوص قصصية/ مطبعة الاديب البغدادية – بغداد/ ط١/ ١٩٩٤.

٣) السواد الأخضر الصافي/ رواية نص/ منشورات الأديب الثقافية/ بغداد / ط١ / ٢٠٠٠.

٤) مربع المجابهة/ رواية/ وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية – بغداد/ ط١/ ٢

٥) تطريسات / نصوص قصصية / وزارة الثقافة / دار الشؤون الثقافية / بغداد / ط١ / ٢٠٠٣ .

٦) أجنحة البركوار/ رواية/ دار الحوار للنشر والطباعة والتوزيع– سوريا – اللاذقية / ط١/ ٢٠١٤ .

٧) بوز الكلب/ رواية .

٨) الرقص مع الكلب/ قصص .

• **العنوان البريدي :**

عباس عبد جاسم / العراق / بابل / ص. ب ٣٣٨ / الرمزالبريدي / ٥١٠٠١ .

• **البريد الالكتروني :**

abbasabidjasim@gmail.com

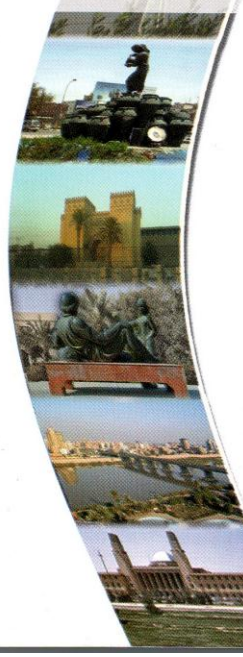
abbasabidjasim@yahoo.com



تمثل عواصم الثقافة العربية حدثاً حضارياً هاماً يعزز أشكال المثاقفة ويؤكد حوار المعارف بين مكونات الثقافة العربية من جهة، وبينها وبين الثقافات المختلفة من جهة أخرى، من خلال الانفتاح على ثقافات الشعوب وحيواتها وأبعادها لترسيخ قيم التفاهم والتسامح وقبول الآخر، مع تأكيد الخصوصيات الثقافية للمكونات المجتمعية لما تشكله الثقافة من حضور رئيس في حياة الأمم يشكل محوراً شاخصاً للتنمية الشاملة للشعوب والمجتمعات، فهي تهدف إلى تنشيط المبادرات الخلاقة وتنمية الرصيد الثقافي وتخصيب القدرات الإبداعية والمخزون الفكري عبر توظيف الأبعاد الحضارية للمدينة المستضيفة لفعاليات **(عاصمة الثقافة العربية)** إذ يشكل توظيف الأنساق الثقافية أحد الوسائل الهادفة إلى تنمية **(المواقع الأثرية، والمتاحف الوطنية، والمسارح القومية، والأنشطة المدينية والمراكز البحثية والحواضن الإبداعية)**.. ويأتي جزءا من الاستحقاقات المتوزعة على شبكة الحقول المجتمعية والبيئية والإعلامية تربوياً وجمالياً وفنياً ..

وحيث تستعد بغداد بشواهدها القديمة وملامحها المعاصرة ، فتعدُّ العُدة لتحتفي في رحاب العرب بهذه المناسبة، فإنما تتحاور مع ثقافات العالم بما تمتلكه من مقومات غنية وجذور ممتدة تتداخل فيها الأزمنة بما تشكله من فصول تطبع بصماتها على الأمكنة والمثابات، بموازاة الآثار الشاخصة والوثائق الخالدة، لتتجاوز حدود الرؤية والانطواء إلى عوالم أكثر انفتاحاً وفضاءاتٍ أكثر أتساعاً .

د.نوفل ابو رغيف
رئيس مجلس الادارة





طبع في دار الشؤون الثقافية العامة dar_ iraqculture @mocul. gov. iq
من اصدارات بغداد عاصمة الثقافة العربية baghdad 2013 @mocul. gov. iq

الغلاف : وسام عامر **السعر: ٢٥٠٠ دينار**